August Klingemanns Anschauung über die Funktionen des Theaters, dargestellt nach seinem theoretischen Hauptwerk „Kunst und Natur"

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen.

Von
Hans Geiseler gen. Jenkner
aus Berlin.

30:89

Tag der Promotion: 8. Juli 1927.
Referent: Prof. Dr. Saran. Dekan: Prof. Dr. von Negelein.

August Klingemanns Anschauung über die Funktionen des Theaters

dargestellt
nach seinem theoretischen Hauptwerk
„Kunst und Natur"

Dr. Hans Jenkner

Berlin 1929

*

Druck der Ed. Pieper'schen Buchdruckerei und Verlagsanstalt
Inh. Gustav Sauerbrey, Clausthal-Zellerfeld 1.

August Klingemanns Anschauung über die Funktionen des Theaters

dargestellt
nach seinem theoretischen Hauptwerk
„Kunst und Natur"

Dr. Hans Jenkner

Berlin 1929

*

Druck der Ed. Pieper'schen Buchdruckerei und Verlagsanstalt
Inh. Gustav Sauerbrey, Clausthal-Zellerfeld 1.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Herrn Adolf Mänhardt

in herzlicher Dankbarkeit

Für manche Förderung durch Rat und Auskunft danke ich herzlich: Herrn Dr. Hans Knudsen, Herrn Dr. Satori-Neumann, Herrn Ober-Regisseur Dr. Georg Droescher, Herrn Dr. Johannes Günther und Herrn Dr. Fritz Halfter, Berlin.

Meinen herzlichsten Dank möchte ich auch hier Herrn Prof. Dr. Max Herrmann aussprechen; ich verdanke meinem hochverehrten Lehrer nicht allein den Hinweis auf dieses Thema und die Anregung zur vorliegenden Arbeit, sondern darüber hinaus jahrelange geistige Förderung und Hilfe. Zu besonderem Dank bin ich sodann Herrn Prof. Dr. Franz Saran in Erlangen verpflichtet.

Auch an dieser Stelle spreche ich Herrn Verlagsbuchhändler Martin Scheringer, Berlin, meinen tiefsten Dank aus für seine große tatkräftige Unterstützung.

Berlin, im August 1929.

Dr. Hans Jenkner.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533901_0063

Inhalt.

Seite

Einführung . . . . . 1—2

1. Kapitel.

Bedeutsame theoretische Einstellungen zum Theater von Lessing bis Klingemann . 3—7

2. Kapitel.

Die Schauspielkunst . . . . . 8—76

Klingemanns allgemeine Beurteilung der Schauspielkunst . 8—9

Zwei Generationen deutscher Schauspielkunst 1770 — 1800, 1800—1830 . . . . . 9—10

Die Epoche Schröders und Ekhofs . . . . . 10—11

Deutsche Schauspielkunst um 1820 . . . . . 11—76

1. Die Lebensbedingungen des Schauspielers . . 11—13
2. Wichtige Strömungen in der Epoche . . . 13—17
   a) realistische und idealistische . . . . 13—14
   b) nord- und süddeutsche Schauspielkunst . . 14—15
   c) Charakteristisches über Komik, Konversationsstil und „Tragischen Ton" . . . . . 15—17
3. Voraussetzungen und Elemente des schauspielerischen Schaffens . . . . . 17—51
   a) Ausbildung . . . . . 17—21
   b) 1. Sprache . . . . . 21—28
      2. Spiel . . . . . 28—42
   c) geistige und seelische Kräfte des Schauspielers 42—51
4. Höhepunkte der zeitgenössischen Schauspielkunst . 51—76
   a) Ferdinand Eßlair . . . . . 54—58
   b) August Iffland . . . . . 58—63
   c) Sophie Schröder . . . . . 63—67
   d) Ludwig Devrient . . . . . 67—76

3. Kapitel.

Seite

Die Bühne . . . . . 77—135

Vorbemerkung: Klingemann über den Stand der wichtigsten deutschen Bühnen . . . . . 77—81

Das Bühnenhaus . . . . . 81—98

1. Architektur der Bühne . . . . . 82—86
2. Bühnentechnik und ihre Probleme . . . . . 86—98
   a) Das Bühnenbild und seine malerischen und mathematischen Gesetze . . . . . 89—94
   b) Beleuchtung . . . . . 94—96
   c) Der Schauspieler im Rahmen des Bühnenbildes 96—98

Der Bühnenbetrieb . . . . . 98—129

1. Verwaltende Bühnenleitung . . . . . 98—99
   a) Intendant und Direktor . . . . . 99—102
   b) Finanzierung der Bühne . . . . . 102—103
2. Künstlerische Bühnenleitung . . . . . 103—129
   a) Dramaturg und Dramaturgie (Bearbeitungen — Striche — Zensur) . . . . . 103—115
   b) Regisseur und Regie (Ensemble — „Total" und ihre Hilfskräfte) . . . . . 115—129

Anhang: Klingemann und das Deutsche National-Theater 130—135

4. Kapitel.

Theaterkritik und Publikum . . . . 136—146

Kritik . . . . . 136—139

1. Theaterkritik als Kunstkritik 136
2. Zur Geschichte der Theaterkritik 137
3. Grundsätze der Theaterkritik und ihre Anwendung . 138—139

Publikum . . . . . 140—146

1. Versuch einer psychologischen Wertung . . . . 140 - 142
   Das Publikum ist mitverantwortlich für die Existenz des Theaters. Es beeinflußt:
   a) Die Kunstführung des Theaters . . . 140—141
   b) die Kunstübung des Theaters . . . 141—142
2. Historisch-ethnologische Gliederung des Publikums . 143—146
   a) Väter und Epigonengeneration- . . . 143
   b) nord- und süddeutsches Publikum . . . 144—146

Klingemann und die Epigonengeneration . 147

Register . . . . . 149—152

Berichtigungen 152

Einführung.

Die vorliegende Arbeit ist nicht die erste Abhandlung über Klingemann. Vor über 25 Jahren veröffentlichte Heinrich Kopp in Berthold Litzmanns „Theatergeschichtlichen Forschungen", Bd. XVII. eine Untersuchung: „Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig. Mit einem Anhang: Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters, ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts". (Hamburg-Leipzig 1901.) Sie bildete den Ausgangspunkt dieser neuen Arbeit. Kopp gibt auf Grund sehr gründlicher Quellenstudien in der Literatur und in den Archiven eine Uebersicht über Klingemanns literarische und praktische Tätigkeit, und zwar, wie der Titel andeutet, unter dem Gesichtspunkt seiner Braunschweiger Direktion. Kopps Material umfaßt einmal direkte Quellen: Klingemanns gesamte schriftstellerische Produktion (mit Ausnahme der dramatischen Werke) in Zeitschriften und Einzelausgaben, und indirekte: Klingemann im zeitgenössischen und im späteren Fachurteil. Theatralische Probleme werden von Kopp nur soweit berücksichtigt, wie sie mit dem Braunschweiger Theater und seinem Leiter in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Eine Vertiefung über die beschreibende Wiedergabe hinaus versucht Kopp im Grunde nur, wenn er ausspricht, Klingemann habe „mit seinen praktisch-dramaturgischen Prinzipien im großen und ganzen das sogenannte **„Meiningertum"** antizipiert!" (88.)

Der Aufbau der vorliegenden Untersuchung mußte von vornherein ein anderer werden. Zunächst trat Klingemanns theoretisches Schaffen in den Brennpunkt, seine praktische Tätigkeit blieb dagegen gänzlich außer Betracht. Daraus ergab sich eine von Kopp abweichende Materialbehandlung. Es durfte jetzt von aller Literatur über Klingemann abgesehen werden — eine Stoffbeschränkung, die eine größere Einheitlichkeit erlaubte; damit schien weiter die nahezu ausschließliche Beschränkung auf Klingemanns theoretisches Hauptwerk „Kunst und Natur" umso eher geboten, als schon Kopps Materialverwertung erkennen ließ, daß Klingemanns Einzelveröffentlichungen nichts allgemein Gedankliches enthalten, was nicht im Hauptwerk in irgend einer Form seinen Niederschlag gefunden hat. Nur gelegentlich sind zur Erläuterung bestimmter Fragen drei andere Schriften Klingemanns mit herangezogen, deren eine Klin-

gemann in „Kunst und Natur" ausdrücklich als theoretische Abhandlung anführt.

Die Absicht war, Kopps rein historische Darstellung durch eine methodisch aufgebaute Entwicklung der Klingemannschen Grundsätze und Anschauungen zu ergänzen. Dabei mußten die ausgewählten Zitate oft aus inhaltlichen und stilistischen Gründen unwesentlich gekürzt werden, was durch . . . im Text kenntlich gemacht ist.[1]) Schon die unabhängig von Kopp vorgenommene Sammlung und Sichtung des Materials zeigte, daß Klingemann das Theater als eine von den mannigfachsten Kräften bewegte und beseelte Welt empfunden hat, daß daher sinnfällige Gebiete wie Optik, Akustik, Malerei, Musik usw. nicht ausreichten, um der bei Klingemann vorgefundenen geistigen Vertiefung gerecht werden zu können. Es sprechen neben seiner historischen Grundhaltung vielmehr auch psychologische, soziologische und ethische Fragen mit. Die letzten Wurzeln des Theaters sind geisteswissenschaftlich. Da die Theaterwissenschaft noch keine eigenen feststehenden Fachausdrücke kennt, waren Hilfsbegriffe aus verwandten Gebieten einzuführen. Wo Klingemann beispielsweise von dem idealen Zusammenwirken aller technischen, geistigen und seelischen Elemente spricht — er selbst nennt es „Total" — wurde dies als „Gesamtbühnenkunstwerk" bezeichnet, obwohl diese Prägung erst von Richard Wagner gefunden ist. Ferner wird im übertragenen Sinne der Begriff „Theatralischer Makrokosmos" angewendet, da das Gesamtbühnenkunstwerk aus einer Summe von kleinsten Werkeinheiten hervorgeht, die erst durch ihr harmonisches Miteinanderwirken geistige Bedeutung erhalten.[2]) Der Begriff des „Proteischen" ist aus Goethes bekannter Aeußerung abgeleitet.[3]) In methodischer Hinsicht werden Klingemanns Theorien und Beobachtungen analytisch: im Hinblick auf das Gesamtbühnenkunstwerk, und historisch: durch Einbeziehen der aufbauenden Väterepoche bestimmt und umgrenzt. Von einer Würdigung Klingemanns im Rahmen seiner eigenen Zeit ist abgesehen, da die Zeitströmungen noch zu wenig systematisch erforscht sind; erst gegenwärtig geht man daran, durch ähnlich angelegte Untersuchungen diese Zeit theaterwissenschaftlich weiter zu erschließen. Sie ist keimkräftig und voll verborgenen Wissenschaftsgutes; sie umfaßt: die Blütezeit der Klassik, die Romantik und Ansätze zur Moderne.

[1]) Zum Verständnis notwendige Zusätze stehen in eckigen Klammern [ ].

[2]) Vgl. III 355 bei Klingemann.

[3]) Brief an Schiller nach dem Xenienkampf: „unsere proteische Natur."

1. Kapitel.

Bedeutsame theoretische Einstellungen zum Theater von Lessing bis Klingemann.

Während August Klingemann als Dramatiker durchaus Epigone ist, bringt er auf dem Gebiete der Theatertheorie etwas wesentlich Neues: er erfaßt das Theater nicht nur in seinen einzelnen Teilen (auch das in einer Vollständigkeit, die vor ihm in Deutschland nicht dagewesen ist), er erfaßt es darüber hinaus als Ganzes, als „Total". Diese Führerschaft mag aus einem ganz knappen Blick auf die in Deutschland vorangegangenen und gleichzeitigen theatertheoretischen Bemühungen und Leistungen sich ergeben.[4])

Lessings hauptsächlich in der Kritik niedergelegten theoretischen Anschauungen hatten, von der Behandlung des Dramas abgesehen, wesentlich nur in der Erörterung von Problemen der Schauspielkunst bestanden — „hatten bestanden" kann man allerdings eigentlich nicht sagen, denn in ihrer großartigen Hell- und Tiefsichtigkeit sind sie fruchtbar bis auf den heutigen Tag. Sein viel fruchtbarerer, aber minder tiefdringender Schüler **Joh. Fr. Schink**[5]) war ihm in der Beschränkung auf die Betrachtung des Dramas und der Schauspielkunst gefolgt. **Iffland** hat sich zwar ebenfalls über Probleme der Schauspielkunst, zuerst im Anschluß an die Erörterungen der Mitglieder des Mannheimer Theaters, geäußert; aber, soviel man von der Erweiterung der Theorie durch seine eigene schauspielerische Praxis erwartet, hier viel weniger Eigentümliches und Neues zu sagen gewußt als in Erörterungen, die theoretische Niederschläge seiner direktorialen Tätigkeit sind und besonders in wirtschaftlichen und rechtlichen Fragen zukunftskräftig waren.

[4]) Hans **Oberländer:** Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jhdt. Theatergesch. Forschungen, Bd. XV, Hamburg 1898.

Hans **Knoll:** Theorie der Schauspielkunst, Greifswalder Diss. 1916.

[5]) Richard **Bitterling:** Joh. Fr. Schink, ein Schüler Diderots und Lessings. Beitrag zur Literatur- und Theatergesch. der deutschen Aufklärung. Leipzig, Hamburg 1911.

Bei einem anderen Theaterdirektor der Zeit, bei **Goethe**, der zuerst wesentlich im Anschluß an Lessing seine Anschauungen über Schauspielkunst zum Ausdruck gebracht hat, kommen dann als Ergebnis seiner Regiearbeit jene viel besprochenen, von allem sonst in Deutschland Versuchten abweichenden „Regeln für Schauspieler" zum Vorschein, die im Grunde mehr Regeln für den Regisseur sind und wieder ein neues Einzelgebiet für die Theatertheorie erobern. Aber als ein Ganzes war die Schaubühne eigentlich erst von dem jungen **Schiller** betrachtet worden, allerdings nicht so, daß das künstlerische Zusammenschmelzen der verschiedenen Einzelelemente zu einem Organismus erfaßt, sondern so, daß die ethische Gesamtwirkung der Schaubühne auf das Publikum betont wird, wobei die Bedeutung des Nationaltheaters für die Nation im Gegensatz zu Lessings Skepsis optimistisch gewürdigt wird. Als ein Zusammenwirken der verschiedensten Faktoren wird das Theater erst von der Romantik[6]) ganz erfaßt, wesentlich nur vom künstlerischen Standpunkt aus: als eine Art Gesamtkunstwerk, und was die Romantiker hier sahen, bleibt, echt romantisch, durchaus Fragment. **Tieck**[7]) erobert der theoretischen Einzelbetrachtung als ein neues Gebiet die Bühne[8]) und ihre Ausstattung. Aber da alle seine Gedanken von historisierenden Grundanschauungen getragen sind, können sie sich weder theoretisch noch praktisch alsbald durchsetzen. Wie weit sich Adolf **Müllners** in einer unendlichen Reihe von Einzelbetrachtungen hervortretende Theaterbeobachtung zu einer einheitlichen Gesamtvorstellung zusammenschließt, muß erst künftige Untersuchung feststellen.[9]) Daß es bei **Klingemann** der Fall ist und daß er die große Bedeutung der Totalauffassung des Theaters entscheidend hervorhebt, soll — neben der Beleuchtung seiner Einsichten auf den verschiedenen Einzelgebieten — die vorliegende Untersuchung erweisen. Solchen theoretischen Einsichten ist die Praxis des Braunschweigischen Theaterdirektors Klingemann gewiß zugute gekommen, wenn auch betont werden

---

[6]) Edgar **Groß:** Die ältere Romantik und das Theater, Theatergesch. Forschungen, Bd. XXII Hamburg 1910.

[7]) Vgl. **Groß** und Joh. **Günther:** 1. Das Drama in den Theaterkritiken des Romantikers Ludwig Tieck; 2. Das Kunstwerk der Bühne in Tiecks Theaterkritiken. Der Zwinger, Dresden, April u. Juli 1921.

[8]) Ueber die seit dem Anfang des 19. Jhdts. hervortretenden, den Bühnenbau behandelnden Schriften deutscher Architekten handelt jetzt F. G. **Biermann:** Die Pläne für Reform des Bühnenbaus bei Schinkel und Semper. Schriften der Ges. f. Theatergesch. Bd. XXXVIII, Berlin 1928.

[9]) Sie steht, durch W. Ullmann-Berlin, bevor.

muß, daß sie sich in seiner direktorialen Leistung nicht sonderlich ausgewirkt haben.

Trotz der Neuheit seines Standpunktes aber fühlt Klingemann sich als Mit- und Auch-Erbe einer großen künstlerischen Vergangenheit, als Epigone. Das ist bei ihm keine unfruchtbare Resignation, denn Klingemann ist Theatervollblut. Seine Hochwertigkeit zeigt sich darin, daß er an der selbstgewollten Gewissensverantwortung nicht tatenlos zerbricht, sondern gerade vollbewußt am Theatergedanken weiter arbeitet. So vermag er, seiner schöpferischen Vision folgend, aus Erkenntnis und Sehnsucht das Gesamtbühnenkunstwerk zu fordern, 50 Jahre, bevor es sich in Meiningen und Bayreuth zum ersten Mal verwirklicht hat. Sein Verantwortungsbewußtsein läßt ihn auch zu einer sittlichen Vertiefung des Theatergedankens gelangen, die über Schiller hinausführt. Er fordert, daß jeder, der am Bühnenwerk mitschafft, im Bewußtsein seines Berufsethos wirke. Was Klingemann selbst betrifft: wer nach über zehnjähriger Tätigkeit mit solcher Gesinnung an seinen Beruf denken kann, hat die Illusionen hinter sich gelassen; seine Ueberzeugung ist vollgültig geworden.

Klingemanns Hauptwerk „Kunst und Natur“ [10]) gehen zwei vorbereitende Schriften, eine literarisch-kritische („Ueber Schillers Tragödie: Die Jungfrau von Orleans“, Leipzig 1802) und eine dramaturgische, („Welche Grundsätze müssen eine Direktion bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten?“, Leipzig 1802) voran. Sie zeigen, wie ihm von Beginn seiner Tätigkeit an Theatergedanken naheliegen. Zu ihnen kommt noch das Vorwort zur Buchausgabe von Klingemanns „Ahasver“

[10]) Zum näheren Verständnis folgen hier die notwendigsten Angaben über sein Leben (aus Goedecke: „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung“, Dresden 1884, 2. Aufl., VI, S. 440 f).

Ernst August Friedrich Klingemann, geb. 31. August 1777 in Braunschweig, wurde auf dem Catharineum und Carolinum seiner Vaterstadt vorgebildet und studierte von 1797 bis 1800 in Jena die Rechte, hörte aber auch Vorlesungen bei Fichte, Schelling und W. Schlegel. Eine zeitlang bekleidete er ein Amt beim Medicinal-Collegium in Braunschweig, leitete dann seit 1814 die dortige Bühne, zunächst in Gemeinschaft mit Sophie Walter, von 1818 an allein und unternahm mit seiner Gattin, der Schauspielerin Elise geb. Anschütz (geb. 1785, gest. 1862) mehrere Kunstreisen durch Deutschland, die er in seinem Buche „Kunst und Natur“ näher beschrieben hat. Am 19. März 1826 wurde das Braunschweiger Nationaltheater wegen schlechten Geschäftsganges geschlossen, im Mai desselben Jahres jedoch als Hoftheater wieder eröffnet und Klingemann mit der Direktion betraut. Nach Niederlegung dieses Amtes (1829) war Klingemann eine kurze Zeit Professor am Carolinum, wurde 1830 zum Generaldirektor des Hoftheaters ernannt und starb am 24. Januar 1831.

(Braunschweig 1827). Rund 25 Jahre später erscheint „Kunst und Natur.[11]) Bezüglich der Form von „Kunst und Natur" ist zu bemerken: es ist ein Reisetagebuch, das Briefe und Aufzeichnungen (seit 1817) enthält. Für uns schalten natürlich alle Teile, die sich nicht mit dem Theater beschäftigen, aus. Die Aufzeichnungen sind unsystematisch abgefaßt und finden sich verstreut unter den mannigfaltigsten Berichten über völlig andersartige Dinge, aber ohne daß sich die Einheitlichkeit der Grundansichten deshalb verleugnet. Die Frage nach Klingemanns Quellen ist schwer zu beantworten. Klingemann kennt das überlieferte Gut an theoretischen Gedanken und beherrscht ebenso die zeitgenössische Theaterliteratur, wie aus Einzelheiten zu beweisen ist. Unmittelbare Quellen für die seinen theoretischen Erwägungen zu Grunde liegenden theatergeschichtlichen Tatsachen hat Klingemann durch seine persönlichen Beziehungen, (z. B. zu Joh. H. Voß, Iffland, P. A. Wolff, L. Devrient) dazu kommt seine genaue Kenntnis des Theaterlebens, aus der er wie jeder Theaterangehörige schöpft; nur sind die Quellen für dieses Material im einzelnen nicht anzugeben.

So sehr Klingemann, wie erwähnt, sich dessen bewußt ist, daß er in seinen Anschauungen über theatralische Elemente viel von der Vergangenheit empfangen hat, so ist doch die Suche nach Klingemanns Abhängigkeit von andern Theoretikern, selbst zeitgenössischen, soweit es sich nicht um allgemeine Uebereinstimmung, wie z. B. mit Lessings Leitgedanken handelt, ergebnislos. Klingemann erscheint in allen Hauptsachen eigenwüchsig. Im Laufe der Darstellung wird sich übrigens der Grund für jene Ergebnislosigkeit des Suchens zeigen: er liegt in Klingemanns kritischer Art. Außer Lessing und Shakespeare stimmt er niemand unbedingt zu; ferner schreibt er ohne Rücksicht auf Personen und Verhältnisse. Daher ist seine Darstellungsweise durchaus unbefangen. Sein eigenes Urteil erscheint gegründet, durchdacht und nach selbst erarbeiteter Blicktiefe abgegeben. Fremde Urteile macht er sich nur selten zu eigen; auch Zitate finden sich nicht oft. Die Geschlossenheit seiner Gedankenwelt läßt nirgends eine Abhängigkeit des Urteils deutlich werden.

Der Stilcharakter von „Kunst und Natur" bedingte für die vorliegende Darstellung eine Gruppierung des Materials nach leitenden Gesichtspunkten. Am Anfang mußte der seelische Hauptexponent des Theaters, der Schauspieler, stehen. Um

[11]) Band I und II erschienen 1819 in erster, 1823 in zweiter, „Neuer", aber offenbar nicht veränderter Auflage. Band III folgte 1828. Erhalten sind von der ersten Auflage wohl nur wenige Exemplare. Sie ist z. B. in der Münchener Staatsbibliothek vorhanden.

ihn herum und über ihm erhebt sich dann der vielverzweigte Theaterorganismus. Den Schluß bildet die Ausstrahlung des Theaterorganismus: die Wirkung seines lebendigen Wirkens.

Unsere Darstellungsweise schließt sich im einzelnen nach Möglichkeit der Klingemannschen Grundhaltung an, um das wirksame gleichstromige Melos aufrechtzuerhalten. Wo sich Klingemann etwa als Schilderungsmittels des Fluidums bedient, das die seinen theoretischen Darlegungen zu Grunde liegenden künstlerischen Leistungen umströmt, durfte der von ihm geschaffene Stimmungsgehalt in unserer Wiedergabe nicht zerstört werden.

2. Kapitel.

Die Schauspielkunst.

Klingemann's allgemeine Beurteilung der Schauspielkunst.

Um Klingemanns Behandlung des Schauspielerproblems recht abwägen zu können, muß man mit dem kritischen Maßstab vertraut werden, den er an den Bühnenkünstler und sein Schaffen überhaupt legt. Ist Klingemann von dem Eigenwert der Schauspielkunst innerhalb des Gesamtbühnenkunstwerkes überzeugt? In seiner Eigenschaft als Intendant eines der bedeutenden Theater mußte er ja nicht unbedingt an das vollwertige Mitschaffen der Schauspieler glauben. Das zeigt in aller Deutlichkeit Goethes Urteil, der es keineswegs anerkennt. Klingemann teilt allerdings nicht gerade Goethes bekannte „Rekruten-Theorie". Er zitiert indessen einmal aus dem „Wilhelm Meister" Goethes schroffe Charakteristik des Schauspielers und setzt sich mit ihr auseinander:

> „. . . Nicht allein will jeder der Erste, sondern auch der Einzige sein; jeder möchte gern alle übrigen ausschließen und sieht nicht, daß er mit ihnen zusammen kaum etwas leistet . . . Und nur die kleinlichste Eigenliebe . . . macht, daß sie sich miteinander verbinden . . . Jeder ist empfindlich gegen den mindesten Tadel. Das hat er selbst schon alles besser gewußt! . . . Immer bedürftig und immer ohne Zutrauen, scheint es, als wenn sie sich vor nichts so sehr fürchteten als vor Vernunft und gutem Geschmacke und nichts so sehr zu erhalten suchten, als das Majestätsrecht ihrer persönlichen Willkür!" (III, 203/4.)

Klingemann sucht über Goethes Kritik hinaus die Persönlichkeit des Bühnenkünstlers zu rechtfertigen:

> „Soweit **Goethe,** dem doch wohl keiner unserer pathetisierenden Bühnenhelden eine durchgreifende Theaterkenntnis abzustreiten **wagen** dürfte. Das Kraut schmeckt freilich bitter, darum soll man es aber nicht, wo es als herstellende Arzenei dienen kann, verwerfen und sich lieber

zum Einnehmen derselben bequemen als zum Hinunterschlürfen des süßen Lobbreies, welcher jetzt in den meisten dramaturgischen Garküchen den Schauspielern und Schauspielerinnen bis zum Uebermaße aufgetischt wird, so daß sie zuletzt die verdorbensten Magen davon tragen müssen, welche gar keine heilsame, kräftige Wahrheit mehr zu verdauen imstande sind. Daß der Schauspieler vor allen anderen Künstlern gegen den Tadel empfindlicher ist, liegt in der Natur der Sache und in dem besonderen Umstande, daß **seine eigene Person selbst** in seine Kunstdarstellung übergeht und mit derselben **identisch** wird, weshalb denn auch die rügende Kritik **doppelt** — und zwar im **Objekte** zugleich das **Subjekt** verwundet, was das letztere um so schmerzlicher empfindet, wenn die Eigenliebe und Eitelkeit des Künstlers . . . ungewöhnlich gereizt und erweckt worden ist." (III, 204.)

Diese Auffassung zeigt Klingemanns Verständnis für den Schauspieler und seine Kunst.

Von grundsätzlicher Bedeutung ist für Klingemann, daß sich der Schauspieler in den Organismus des Theaters einordnet:

„Die **Bühnenkunst** (welche man ja nicht mit der **Schauspielkunst** verwechseln soll) . . . sucht ihre universelleren Anforderungen gegen den ursprünglichen Egoismus geltend zu machen." (I, 437.)

Diese „Bühnenkunst" ist, wie dargestellt werden soll, das „Total", das Gesamtbühnenkunstwerk. Die mitschaffenden Kräfte: Schauspieler, Bühnenbau und Drama müssen seinen „universelleren Anforderungen" dienen, lehrt Klingemann.

Zwei Generationen deutscher Schauspielkunst, 1770—1800, 1800—1830.

Die deutsche Schauspielkunst, deren Entwicklung er rund von 1800 bis 1825, dem Abschluß seiner schriftlichen Aufzeichnungen, bewußt und mithandelnd verfolgt hat, erscheint Klingemann nicht als eine in sich abgerundete Epoche, sondern er beobachtet an ihr die Auswirkungen einer vorangegangenen bedeutenden Entwicklung, die ihn ebenfalls eindringlich beschäftigt. Klingemann weiß sich in eine Epigonenkunst hineingestellt, deren Vorwärtsbewegung nicht immer einen Fortschritt bedeutet. Anderseits sieht er in den Künstlern seiner Generation vieles sich auswirken, wofür die Voraussetzungen ihren Ursprung in der Vätergeneration Schröder-Ekhofs und ihres unmittelbaren

Schülerkreises hatten. Die Theatergeschichte verzeichnet als den großen Einschnitt, der jene Generationen voneinander trennte, die Seßhaftmachung der deutschen Schauspielkunst, die sich mit der Gründung der Hof- und Nationaltheater sowie der ersten stehenden Privatbühnen vollzog.

Die Epoche Schröders und Ekhofs.

Klingemanns häufige Hinweise auf die Väterzeit enden fast immer mit einem für seine Epoche ungünstigen Ergebnis.

Die Vorzüge der in ihren Anfängen etwa fünfzig Jahre zurückliegenden Gründungszeit sind Einheitlichkeit und Naturwahrheit der Kunstauffassung, eng verbunden mit einer beträchtlichen Universalität der Leistungen. Klingemann zeugt vom

> „Geiste der alten Schröder-Schule, welche Wahrheit, Natur und feste Aufstellung der Charaktere als das Höchste anerkannte." (II, 261.)

Auch ist ihm die enge Gefolgschaft zwischen den Meistern jener Zeit und ihren Schülern des Lobes wert.

Vorbildlich scheint ihm der einheitliche Darstellungsstil, wie ihn das alte Schrödersche Ensemble besessen hatte, das, von Natur mehr für harmonantes Schau- und moralisierendes Lustspiel geeignet, später sogar für Shakespeare reif wurde. Klingemann muß aber selbst Iffland und Goethe trotz aller ihrer Bemühungen, diesen einheitlichen Darstellungsstil wieder zu gewinnen, scheitern sehen. Anstelle von Schröders Protagonistenethos: „nicht zu scheinen und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein",[12]) findet Klingemann vielfach nur einen aller Selbstkritik entbehrenden Dünkel. Selbst was das wichtigste Instrument der schauspielerischen Kunstleitung, die Sprache, betrifft, so fügt Klingemann dem Urteile des alten Voß:

> „daß die Schauspieler zu Ekhofs Zeit es sehr wohl verstanden hätten, die rhythmische Rezitation der Verse mit dem richtigen Vortrage des unterliegenden Sinnes der Rede auf das genaueste zu vereinigen," (I, 87)

die Bemerkung an,

> „und ich konnte unsern neueren Bühnenkünstlern . . . dies gute Zeugnis leider nicht in dem Maße erteilen." I, 87.)

Bei dieser — theatergeschichtlich erhärteten — Beurteilung darf aber nicht außer acht gelassen werden, daß Klingemann zwar die Leistungen Schröders und Ekhofs zu werten vermag,

---

[12]) F. L. W. Meyer: „Friedrich Ludwig Schröder" Hamburg 1819, Pg. 337/8.

daß ihm aber für die Vergleichung mit jenem Schauspieler-**durchschnitte** der sichere, quellenmäßige Maßstab wohl noch fehlt. An Bedeutung für die Kunst ihrer Zeit gab ein Iffland, ein Devrient, ein Eßlair, eine Sophie Schröder jenen Pionieren schwerlich etwas nach. Als deren großes Verdienst mag gelten, daß sie die Früheren gewesen sind, als das größere der Epigonen: die Ackermanns, Schröders, Ekhofs und Mecours ihrer Zeit geworden zu sein. Klingemann erkennt aber die Einmaligkeit eines Genieschauspielers klar genug, um das Wesen und die Leistungen auch der nur durchschnittlich begabten zeitgenössischen Schauspieler zu erforschen.

Deutsche Schauspielkunst um 1820.

1. Die Lebensbedingungen des Schauspielers.

Mit der Schaffung örtlich festbegrenzter Wirkensstätten wurde der Schauspieler im fortschreitenden Maße „ehrlich". Das hatte zur Folge, daß er in seiner Gesamtheit immer mehr allgemeine Geltung bekam und von den theaterfreundlichen Aristokraten und Patriziern auch als Mensch höher gewertet wurde. Der Schauspieler begann, wenigstens durch seine bedeutendsten Vertreter, hoffähig zu werden. Seine soziale Lage besserte sich. Klingemann verzeichnet dreierlei, was entscheidend für die Existenz des Schauspielers ist: Die Gage, mit dem Spezialfall des Spielgelder, den Kontrakt — am Hoftheater „Dekret" genannt — und die Pension.

Die besten Gagen bezogen in Deutschland seit der Herrschaft der italienischen Oper und ihrer Primadonnen und Kastraten die Opernmitglieder. Das wurde auch dann, als es bereits deutsche Opernensembles gab, nicht anders — mit einer Ausnahme allerdings, die Klingemann gebührend hervorhebt. Die besten Operngagen wurden bezeichnenderweise an einer Privatbühne gezahlt, an der Königstädtischen Oper in Berlin (III, [illegible]).

In der Bewertung des Sängers und des Schauspielers verzeichnet Klingemann beim K. K. Hoftheater in Wien ein Abweichen von der Regel. Er bespricht dabei die zu seiner Zeit gültigste Form eines Kontraktes, das Dekret der lebenslänglichen Anstellung eines Mitgliedes:

„Unter allen Hoftheatern in ganz Deutschland gibt übrigens das **Wiener** noch das einzige Beispiel einer Rangordnung zwischen den **Sängern** und **Schauspielern**, welche durchaus von der Regel abweicht, daß jene sich überall, wo Hoftheater existieren, als die **erstgeborenen** Kinder der Thalia betrachten dürfen, indes sie die Schauspieler nur

über die Achsel und als zum **Schleppträgerdienste** bestimmt ansehen. — Das ist nun hier aber grade umgekehrt der Fall; indem nur die K. K. **Hofschauspieler** Dekrete auf lebenslängliche Anstellung erhalten können, und die **Hofoperisten,** wenn sie dieser Vergünstigung teilhaftig werden wollen, sich zuvor durch **dreimaliges Auftreten im rezitierenden Schauspiele** in eigentliche K. K. **Hofschau**spieler verwandeln müssen, worauf ihnen dann erst, und zwar unter diesem errungenen Ehrentitel, jene Dekrete ausgefertigt werden." (II, 163).

Dieses Dekret der lebenslänglichen Anstellung schloß meist noch eine Pensionsberechtigung des betreffenden Mitgliedes in sich.

Wie die Pension beschaffen war, zeigt eine Staffelung, die am Wiener Burgtheater angewendet wurde.

„Wie billig ist bei dem Hoftheater auch für das Alter der Mitglieder gehörig gesorgt und die Pensionsverhältnisse sind auf nachfolgende Weise reguliert: Wer 10 Jahre hier diente, erhält bei eintretender Unfähigkeit den 4. Teil seiner Besoldung; wer 20 Jahre diente, die Hälfte; indes nach einer 40jährigen Anstellung das Ganze ungeschmälert bleibt. . . . indes ihm auch die üblichen Garderobengelder und die sogenannten **Spielhonorare** dabei noch ausbezahlt werden müssen." (II, 161/2.)

In der Neueinrichtung der Spielgelder, die er als Zulage des pensionierten wie des aktiven Schauspielers anführt, sieht Klingemann geradezu ein moralisches Instrument in der Hand jedes Bühnenleiters:

„Was diese **Spielhonorare** betrifft, so sind dieselben, soviel mir bekannt geworden ist, nirgends als hier in Wien eingeführt und als ich zuerst davon reden hörte, betrachtete ich diese außergewöhnlichen Gratifikationen als eine in der Tat übertriebene kaiserliche Freigebigkeit. Die Einrichtung aber besteht in folgendem: Außer den ihnen verwilligten fixen Gehalten erhalten viele Schauspieler und Sänger auch noch für ihr **jedesmaliges** Auftreten ein kontraktmäßig festgesetztes Honorar, welches nach Maßgabe ihrer bedeutenderen oder minder bedeutenden Leistungen sich auf 5, 10, 20 Gulden usw. beläuft und für diejenigen Personen, welche . . oft auftreten müssen, sich im Jahre zu einer ganz ansehnlichen Summe rundet. So drückend diese eingeführten Spielhonorare auch beim ersten Anblicke für die Oekonomie zu sein scheinen, so sind sie doch, insofern die fixen Gagen in Hinsicht auf sie nur zweckmäßig berechnet sind, von den

wohltätigsten Folgen für das Repertoire und den ununterbrochenen Fortgang des Werks selbst, da sie eine wahre **Wunderarzenei** abgeben, bei deren bloßem Anblicke alle gewöhnlichen Schauspielerkrankheiten . . . und alle die verschiedenen unsichtbaren Uebel, welche kein Arzt erkennen und beglaubigen kann, sofort verschwinden, indes sie auch als die sichersten **Präservative** das ganze Bühnenpersonal so gesund als möglich erhalten, was denn doch in der Tat für die Kasse selbst eine bedeutende Einnahme abwirft, welche man klüglich gegen die Ausgabe selbst abgewogen zu haben scheint." (II, 162/3.)

Die letzten Sätze sind übrigens ein beachtenswerter Beitrag zur Psychologie des Schauspielers, der von Klingemann stets neben seiner Leistung menschlich gewertet wird, wenn das mitunter auch, wie hier, mit leisem Lächeln geschieht. Nie vergißt er die sozialen Bedingtheiten des Bühnenkünstlers über den rein künstlerischen Momenten.

2. Wichtige Strömungen in der Epoche.

a) realistische und idealistische Schauspielkunst.

Klingemann lobt an der Vätergeneration die gediegene Einheit aus seiner früher bezeichneten persönlichen Zweieigenschaft heraus. Der Historiker sieht jene Epoche abgeschlossen und damit der Erforschung ein für alle Mal zugänglich, während der Praktiker fruchtbare Vergleiche zwischen einst und jetzt zieht.

Klingemann sieht eine große Gefahr für die Epigonengeneration in einem für sie charakteristischen Dualismus, den er als Kampf des realistischen Schauspielers gegen den idealistischen bezeichnet. Den Schaden leidet dabei die Schauspielkunst selbst, weil notwendigerweise innere Wesensgegensätze die Weiterentwicklung hemmen:

„Noch immer . . bilden die **Realisten** und **Idealisten** unter den Darstellern eine **Opposition** und fügen sich nicht in den ihnen von den Dichtern angewiesenen Kunstkreis. Der Realist will überall nur Wahrheit und Charakteristik so wie gegenteils der Idealist beides oft zu sehr verschmäht. Jener erscheint völlig ohne Phantasie und möglichst prosaisch auch in denjenigen Stücken, welche einen höhern Aufschwung erfordern, und möchte gerne das, was ihm mangelt, für eine Entsagung **nach Prinzipien** ausgeben; indes dieser auf die bei uns eben so einheimisch gewordene und völlig ausgebildete Gattung des charakteristischen Schauspiels etwas

zu hoffärtig herabsieht und die ihm mangelnde Kraft im Charakterisieren als ein **positives poetisches Verdienst** anerkannt wissen möchte." (I, 308.)

Klingemann zieht daraus die Schlußfolgerung, daß bereits einzelne disharmonierende Kräfte die Gesamtwirkung der schauspielerischen Leistungen zerstören:

„Beide entgegengesetzte Parteien zu einer Darstellung vereint, verwirren nun, ihrer einseitigen und beschränkten Ansicht gemäß, den eigentümlichen Stil des Dichterwerks nach Möglichkeit, und die ihnen abgehende **Universalität** läßt nirgends ein Total zur Erscheinung kommen." (I, 308.)

b) nord- und süddeutsche Schauspielkunst.

Auch außerhalb der Schauspielkunst bestehen Strömungen, die sich nicht minder entscheidend auf sie auswirken. Auf ausgedehnten Kunstreisen, die Klingemann durch ganz Deutschland führen, gewinnt er aus Beobachtungen die Erkenntnis, daß wesentliche Unterschiede des Naturells und der Begabung zwischen dem norddeutschen Schauspieler und seinem süddeutschen Kollegen bestehen. Sie dürften sich allmählich im Laufe der geschichtlichen Entwicklung herausgebildet haben. Noch 50 Jahre zuvor war es **Schröder** während seines Wiener Engagements gelungen, die spezifisch norddeutsche Hamburger Bühnenkunst gegen die süddeutsche zu behaupten. Klingemann nimmt den „Ton" der Frankfurter Schauspieler zum Anlaß folgender Erwägung.

„Was den Ton der süddeutschen, mit Frankreich in näherer Beziehung stehenden Bühnen betrifft, so füge ich noch die . . Bemerkung hinzu, daß sich dieser im allgemeinen schon hier in Frankfurt durch einen höher gehaltenen deklamatorischen Vortrag und dezidierter getragene Aktion im Tragischen sowie durch lebhafteres Spiel im Komischen, welches die auf der nordischen Bühne durchgreifendere Charakteristik vertreten soll, ankündigt. Es versteht sich, daß hier nur von einem allgemeinen und immer wieder zur Ansicht kommenden Grundtone die Rede sein kann." (I, 65.)

Der letzte Satz spricht ganz deutlich aus, daß für Klingemann allgemeine Gesichtspunkte maßgebend sind. Man muß festhalten, daß er dem norddeutschen Schauspieler eine „durchgreifendere Charakteristik" zuerkennt; das bedeutet nichts anderes als das Erbteil der Vätergeneration, in der das norddeutsche Element überwog. Der Süddeutsche hat das leichtere Blut, die eigentlich komödiantische Freude am Spiel. Klingemann legt das Hauptgewicht freilich auf das innere Gefüge der Schau-

spielkunst, die Komik, den Konversationsstil und den „tragischen Ton".

c) Charakteristisches über Komik, Konversationsstil und „tragischen Ton".

Im allgemeinen hält Klingemann die deutschen Schauspieler nicht für prädestiniert zur Komik, urteilt vielmehr im Hinblick auf die französischen Schauspieler von den deutschen, daß ihnen:

„ . . die ungemeine Leichtigkeit und Gewandtheit ganz und gar abgeht, wodurch die Nachbarkünstler den Scherz und Witz ohne alle Charakterunterlage frei durchzusetzen wissen." (III, 149.)

Innerhalb der deutschen Schauspielkunst besitzt der süddeutsche Schauspieler die stärkere komische Begabung:

„Daß der Norddeutsche keinen **Spaß** versteht, darüber ist man sich in Wien vollkommen einig, weshalb auch die von uns hierher verschlagenen Komiker selten Glück zu machen pflegen, da sie den rechten Ton der Lustigkeit selbst nicht zu treffen imstande sind, sondern sie immer mit gar zu großem Verstande behandeln wollen, damit man es in einer gelehrten Abhandlung nachweisen könne, worüber denn eigentlich auf eine **anständige** und **vernünftige** Weise gelacht worden sei. . . Es mangelt ihr das eigentliche originelle **Nichts,** oder ganz richtig ausgedrückt, jenes **dumme** Zeug, welches der Klugheit sowohl wie dem Ernste überhaupt für immer den Krieg ankündigt, indes die Gravität selbst darüber zu lachen gezwungen wird . . . Eine Theorie des Lächerlichen läßt sich nur aus dem Lachen selbst entwickeln; denn man lacht eben am meisten über das **Lachen** und weiß auf dem **höchsten** Punkte desselben grade am **wenigsten,** warum man lacht. Uebrigens ist der alles komisch personifizierende und spielend verkleinernde **Dialekt** eine Hauptsache bei dem Ganzen." (II, 113/4.)

Es handelt sich für Klingemann hier, wo er die Gegensätze von nord- und süddeutscher Komik hervorhebt, um ihre Bodenständigkeit und Unlösbarkeit vom Lokalkolorit. Für den Norddeutschen — speziell den Berliner — ist die Komik vorwiegend Angelegenheit des Verstandes, während sie dem Wiener eine Herzens- und G'mütssache bedeutet. (vgl. III, 294/5.)

Es ist also verständlich, wenn Klingemann der Wiener Lokalkomik die größere Aufmerksamkeit widmet. In drei Beispielen gibt er ihren historischen Aufriß: zunächst die letzte Auswirkung der großen Wiener Stegreiftradition des 18. Jahrhunderts in **Carls** „Staberliaden".

Carl, der auf ihn während eines Münchener Gastspiels mit ernsten Rollen einen „mittelmäßigen" Eindruck gemacht, findet in seinem eigensten Element Klingemanns herzlichen Beifall:

„Ich muß ihm . . die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er als Staberl auf die gewandteste Weise in einer echt komischen Sphäre verkehrte und seinen Zweck auch bei dem eingefleischtesten Aristarchen oder Hypochonder nicht verfehlen könnte. Es ist wahr, er übertreibt oft auf arge Weise und erlaubt sich sehr viel, aber alles geht eben so rasch und flüchtig vorüber, daß der Tadel hinter dem Lachen nicht zu Worte kommen kann und der kecke Scherz uns schon in dem Augenblicke wieder entschlüpft ist, als wir ihn zur Rechenschaft ziehen wollen." (III, 215.)

Ignatz **Schuster** vertritt nun im Vergleich zu Carl eine neue Richtung: die alten maskenhaft aufgezogenen Stegreifspäße werden durch individuelle Mittel mannigfaltiger gestaltet. Klingemann zieht verallgemeinernd den Schluß:

„Derjenige allein, welcher bereits seine Ansicht erweitert und vieles gesehen und ohne Vorurteil geprüft hat, faßt auch — das eigentümlich Gute in dem Heterogenen leichter auf und weiß es früher zu erkennen, ehe er sich zu voreilig davon abgewendet hat!" (II, 228/9.)

Für Ferdinand **Raimund,** den er im ganzen höher zu stellen scheint als Schuster, fehlt ihm offenbar der rechte Maßstab, denn er sieht in ihm, höchstens daß er seinen tief innerlichen Ernst anerkennt, wie ihn jeder wahre Komiker besitzt, — nur eine lokale Größe. (II, 307.)

Als zweites Merkmal des künstlerischen Dualismus verzeichnet Klingemann das Schwanken des Konversationstones. Infolge der sozialen Zusammensetzung der damaligen deutschen Schauspielerschaft blieb die Darstellung von Rollen, die einen — fast immer vornehm zu haltenden — Konversationston erheischten, meist Darstellern überlassen, denen der Ton der Aristokratie oder des Patriziertums nicht von Kindheit an im Empfinden lag. Allerdings wurde die Bedeutung des Konversationstones als eines Mittels schauspielerischer Charakteristik durchaus nicht in der Blütezeit des Iffland'schen Gesellschaftsstückes allgemein anerkannt und gepflegt:

„Der **Konversationston** war auf dem Weimarer Theater freilich von jeher nicht zu Hause und Goethe erklärte ihn im allgemeinen für ein regelloses Geschnatter, ohne zuzugestehen, daß er in seiner feinsten Ausbildung gleichsam die Spitze der geselligen Lebenskunst abgebe und bei einem

geistreichen Zirkel das Zimmer schon an sich zur Bühne erhöhe." (I, 434.)

Verstärkt wird der Uebelstand noch, wenn der Gesellschaftston auf der Bühne nicht einmal stilrein wiedergegeben wird. Wie sich die Komik stellenweise in sinnentstellender Art der Ernsthaftigkeit näherte, so verfehlt der Schauspieler oft auch den:

„. . . Konversationston, welcher sich leider auf so vielen Bühnen nicht mehr rein erhält, sondern sich ungebührlich mit dem höhern Vortrage vermischt, so daß der eigentümliche Charakter jedes einzelnen dadurch gänzlich aufgehoben wird und verloren geht." (I, 144.)

Was endlich den tragischen Ton angeht, so hat der norddeutsche tragische Ton nach Klingemanns Erfahrung in der Auffassung die fast „puritanische"[13]) Herbheit des einst von Schröder herausgebildeten, ohne dessen Größe zu besitzen, während der süddeutsche einen ausgesprochen französischen Akzent trägt. Klingemann entscheidet:

„Die Wiener meinen . . . hin und wieder, man sei über den tragischen Ton im allgemeinen noch nicht recht einig und nähme ihn in Norddeutschland allzu pathetisch. Indes gibt es nach meiner Ansicht nur eine Wahrheit und einen echt tragischen Stil." (II, 201.)

3. Voraussetzungen und Elemente des schauspielerischen Schaffens.

Nichts ist für den Schauspieler, gleichgültig, welcher Epoche er angehört, so wichtig wie die Summe all dessen, was er an natürlicher Eignung und allmählich hinzuerworbener Vervollkommnung besitzt. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet Klingemann am Beginn seines Wirkens die Ausbildung des Schauspielers.

a) Ausbildung.

Drei Momente bilden die Bestandteile der künstlerischen Ausbildung: Das Vorbild, die eigentliche Unterweisung und ihr Ergebnis.

Ein Werturteil über Vorzüge und Nachteile einer Einzelausbildung spricht Klingemann nirgends aus, erwähnt sie nur zweimal. (III, 156, II, 239.) Daß er größeres Interesse für die Theaterschulen besitzt, ist nicht verwunderlich, wenn man in betracht zieht, das gegen 1820 jene Bewegung bereits allgemein im Gange ist, die rund 20 Jahre später in Eduard Devrients

[13]) Der Begriff „puritanisch" bei Klingemann selbst III. 269.

Schrift: „Ueber Theaterschulen" (Berlin 1840) einen gewissen literarisch festgelegten Abschluß erreichen sollte. Solcher Theaterschulen im Anschluß an Hoftheater kennt Klingemann eine ganze Reihe.[14]) Er billigt die Verhältnisse, unter denen der Nachwuchs herangebildet wird, durchaus nicht. Seinen Unwillen erregen namentlich die Erfahrungen mit den Theaterkindern:

„Personen, welche von Kindheit an beim Theater erwuchsen, erlebten selten jenen Moment der Weihe, wo die Flamme der Kunst plötzlich wunderbar das Gemüt ergreift und zündet; sie wandeln vielmehr in gleichmäßiger Ruhe bei einem Betreiben fort, welches ihnen, da sie es als tägliches Geschäft erkennen lernten, nichts Ungewöhnliches entgegenzustellen scheint und in dem eine von Jugend auf ausgeübte Routine bei hinzukommendem Aeußeren den oberflächlichen Beobachter so leicht über den tiefer liegenden Wert und jene innere Genialität täuscht, welche da, wo sie vorhanden ist, bei den leisesten Berührungen in elektrischen Blitzen ausströmt." (I, 428.)

Falsche Ausbildung eines einzelnen Schauspielers schädigt aber das gesamte Theater:

„Dieses Erziehen für die Kunst kommt . . . so häufig vor und die Bühne namentlich ist dadurch so sehr mit **Routiniers** überhäuft worden, daß eben ihre eigentliche **Mittelmäßigkeit** sich hauptsächlich bei uns daherschreibt, welche auch solange bestehen wird, bis höhere Kunstschulen eine **genialere** Erziehung an die Stelle dieser bloß **mechanischen** treten lassen." (I, 428.)

„Höhere Kunstschulen" dieser Art gibt es indes in Deutschland noch nicht. Man theoretisiert viel, manche versuchen auch, von vornherein mit falschen Grundsätzen an die Aufgabe herantretend, durch erklügelte Rezepte eine Lösung der Ausbildungsfrage zu finden. Wahrhaft originell ist hierin der Freiherr Gustav von Seckendorff, besonders auf sprachlichem Gebiet.

„er . . . ließ seine Schüler . . . zur Begleitung des Fortepiano rezitieren, um die Worte, auf Noten gesetzt, gesangmäßig den Tönen der Musik anzuschmiegen und so beide in einen geschlechtlosen Hermaphroditen zu verwandeln, an dem nur ein ohnmächtiger Geschmack Gefallen finden kann." (III, 75.)

Als Regisseur und Intendant vielfach in Berührung mit jungen Schauspielern, hat Klingemann sich seine Ansicht über gute Schulung in langjähriger Praxis gebildet:

[14]) Z. B. Karlsruhe (I 138) und Stuttgart (I 168).

„Warnten kundige Führer die jüngeren Zöglinge der Kunst zu rechter Zeit vor allen falschen Angewöhnungen und suchten sie alles, was zu der äußeren Beredtsamkeit als Mittel erforderlich ist, so ungezwungen und frei als möglich bei ihnen auszubilden, so würde man von jenem Individuellen und Manirierten, welches auf der jetzigen Bühne sich so häufig offenbart, wenig oder nichts finden und es ließe sich dann über einen **durchgreifenden Stil** hinsichtlich der darzustellenden verschiedenen dramatischen Gedichtsformen etwas Gescheiteres zu Markte fördern, als das ist, was wir darüber wohl schwatzen, aber nimmer ausführen können." (III, 43.)

Es spricht im hohen Maße für Klingemanns Bemühen, objektive Maßstäbe zu gewinnen, daß er wegen ihrer Einseitigkeit selbst die Theaterschulen des Berliner und Weimarer Hoftheaters ablehnt und damit zugleich die Prinzipien ihrer Leiter und Lehrer, Ifflands und Goethes.

Iffland, der Dichter realistischer Familien- und Sittendramen, der unpathetische, naturalistische Schauspieler, bildete eine junge Generation nach seinem Herzen heran:

„**Iffland** hatte es selbst auf eine **Kunstschule** angelegt, welche nur nach seinen offenbar **einseitigen** Prinzipien verfahren sollte und viele der hiesigen Mitglieder haben in derselben einen festen Grund für immer gelegt. Der Name **Vers** war Iffland an sich ein Greul und so hörte ich denn auch jetzt noch in ein und demselben Stücke Verse **sprechen** und radebrechen." (I, 385.)

Es versteht sich, daß Klingemann trotz Ifflands Einseitigkeit auch Vorzüge seiner Lehrweise findet, die sich bei einem Mann von solcher Bedeutung noch hinter seinen Schwächen verbergen. So

„. . . zog er auch einen Kreis von jungen Künstlern an sich und hatte sich vorgesetzt, eine Theaterschule zu bilden, welche die gesetzgebende und gleichsam ein **dramatisches Luthertum** und eine von Phantasiebeiwerk gereinigte Künstlerkirche werden sollte. Seine Schüler mußten zuvörderst die Stiefel und klirrenden Sporen ablegen, das Handgefechte gänzlich einstellen und besonders anständig und ruhig auf einem Flecke stehen lernen." (I, 407.)

Im Prinzip sind die Ergebnisse der Goetheschen Schule die gleichen wie die der Ifflandschen. Es besteht höchstens ein Unterschied in der Eindringlichkeit und Nachhaltigkeit der Einwirkung, die bei der Weimarer offensichtlich größer als bei der Berliner ist. Man kann sich den Mißerfolg, den Goethe schließlich mit

seiner Theaterschule hatte, zum guten Teil aus seiner Einstellung zum Bühnenkünstler erklären: Iffland blieb auch während seiner Intendantenzeit Schauspieler, während Goethe seine „Regeln für Schauspieler" als deren Vorgesetzter abfaßte. Es liegt nahe, daß Goethes Schüler, einmal so erzogen, als selbständige Künstler aus inneren Motiven — der Verehrung — und äußeren — der Zweckmäßigkeit — bei dem einen Stil blieben. Klingemann überblickt das einige Jahre nach Goethes Rücktritt von der Leitung des Weimarer Theaters:

> „Der Meister hat wirklich viele an seine Ruderbank geschmiedet, welche von ihr nicht wieder aufstehen und sich nur grade so bewegen können, als es ihnen eingeübt wurde. Goethes Unterricht ist für viele **mittelmäßige** Schauspieler eine Schule des Verderbens geworden und man kann nicht Toteres, Einseitigeres und Formelleres finden als solche eingesteifte Goethianer, welche auf keiner andern Bühne weiter anzustellen sind, indes sie in Weimar **mechanisch** zum Ganzen eingespielt waren." (I, 388.)

Klingemann mißt nun die Schuld daran, daß Goethes Absichten scheiterten, nicht dessen Lehrmethode allein bei, er rühmt sogar (III, 58), daß er gerade den „tragischen Ton" in den Mittelpunkt der Unterweisung stellte.

Klingemann gibt vielmehr zu, daß einen großen Teil davon das Schauspielermaterial trägt.

Goethes Ausbildungsweise erforderte geistige Fähigkeiten des Schülers — mehr als Ifflands. Großer Erfolg mit einem befähigten Schüler mußte ein Ausnahmefall bleiben. Den Beweis dafür sieht Klingemann in P. A. Wolff, der, wenn er auch später andere Wege ging, in seiner künstlerischen Werdezeit ganz nach Goethes Intentionen an sich arbeitete:

> „. . . einer von den wenigen Weimaranern, die den poetischen Altmeister im **Geiste** und in der **Wahrheit,** nicht aber bloß in der Form erkannten." (I, 372)

Die Ausbildung des jungen Schauspielers stellt sich Klingemann durch Wecken und Lösen seines ganzen Könnens als eine notwendige Vorbereitung auf seinen Beruf dar. Er muß wiederholt feststellen, daß die erforderliche Sorgfalt von dem jungen Künstlern meist außer acht gelassen wird, der durch gründliche allseitige Vorbereitung seine Leistungen im Laufe der Zeit muß steigern können, gleichgültig, welches Fach er spielt. Im großen und ganzen hegt Klingemann bezüglich des Nachwuchses ernste Befürchtungen:

> „Es ist eine traurige Erfahrung, die jeder, der die deutsche Bühne näher kennenlernt, mit Bedauern machen muß, daß

der junge Liebhaber von Anstand und Bildung immer mehr von ihr verschwindet, der angehende Schauspieler betritt jetzt nämlich in der Regel die Bühne nicht mehr, um zuvörderst auf ihr anständig gehen und stehen und sich in dem kleinsten Raume ruhig betragen zu lernen, sondern er schreitet vielmehr als gewappneter Ritter oder Knappe derb und dreist in die Szene hinein, deren ganzer Raum ihm allein für seine ausgreifenden Schritte und übrigen Hantierungen, von denen oft die leinenen Wände und Pfeiler selbst zurückweichen müssen, zu gehören scheint. Nicht **reden** will der junge Mann lernen, nein, er **schreit** als Debutant wie das neugeborne Kind die Welt und das Publikum sofort an, bis das letztere endlich mit einstimmt und der Künstler in der Einbildung fertig ist." (I, 114/5.)

Das Endurteil, darin er die Frage nach der Ausbildung des jungen Schauspielers noch einmal zusammenfaßt, klingt nicht zuversichtlich:

„Woher nun aber in der neuesten Zeit auf unseren Bühnen ein so häufiges Abweichen . . . auf die Abwege weichlich süßer Schönrednerei, kleinlicher Zersetzung der Leidenschaften, deklamatorischer und rhythmischer Malereien, ja, einer hohlen und leeren **Mund** — (ich will unhöflicherweise nicht sagen **Maul** —) **Pathetik,** woran so viele, gerade recht reich begabte junge Künstler . . . laborieren und sich darin über die Massen selbst gefallen? Ich meine eben daher, weil durch ein einseitiges Anhalten an jene großen Vorbilder und durch das Kopieren ihrer äußern Manieren der Schein einer künstlerischen Tüchtigkeit sich entwickelte, welcher, zu früh als echtes **Sein** anerkannt, das jugendliche Talent mit der voreiligen Ueberzeugung bereits erlangter Unfehlbarkeit und Meisterschaft täuschte, sodaß es weder Belehrung noch Zurechtweisung mehr annehmen will." (III, 202/3.)

Es zeigt sich hier zum erstenmal, wie ernst Klingemann den Schauspieler in allen Stadien seines Schaffens nimmt, daß er gerade aus den Schwächen des Schauspielers Lehren zieht, die seine Kunst fördern sollen.

b) 1. Sprache.

Mit dem Abschluß der Ausbildung ist die Lehrzeit des Schauspielers nicht beendet; noch haften dem Schauspieler Unvollkommenheiten verschiedenster Art an. Er hat systematisch sprechen gelernt, aber das Gelernte ist ihm, sei es infolge ungenügender Schulung, sei es infolge mangelnder Energie oder unzureichender Befähigung, noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen.

- - Jedenfalls findet Klingemann reichlich Gelegenheit, durch Kritik an fehlerhaften sprachlichen Leistungen einen Kanon zweckmäßiger Lehren aufzustellen.

Das Organ des Schauspielers muß an lebendigen Aufgaben, nicht an wahllos zusammengestellten Uebungen vorgebildet werden, sonst versagt der Sprecher, wenn er eine geistig reich gegliederte Periode bewältigen will:

„Bei der . . . zu sehr in Anspruch genommenen, ununterbrochenen Anstrengung der Lungen verliert dann auch selbst die logische Ausbildung der Rede, indem der nicht beherrschte Atem die Worte, gleichviel ob es die zu betonenden sind oder nicht, mechanisch stößt und gleichsam wie durch ein Druckwerk hervortreibt, indes der Redner selbst sich dabei garnicht mehr hört und diesen Fehler erkennen lernt." (III, 41/2.)

Wie ein schlechtes Organ die sprachlichen Qualitäten beeinträchtigen kann, beobachtet Klingemann an dem Wiener Schauspieler Korn, dem ersten Phaon in Grillparzers „Sappho":

„ . . . fein wie immer; schade nur um etwas Undeutlichkeit der Rede und gedämpftes Organ, welches zugenommen zu haben scheint." (III, 195.)

Reiches Material für seine Fehlersammlung bietet Klingemann die Sprache der Stich vom Kgl. Schauspielhaus Berlin, deren Vorzüge in ihrem Temperament und der Monumentalität des Spiels lagen. Er tadelt mangelhafte Atemtechnik und Unausgeglichenheit der Tonskala:

„ . . . ich begreife nicht, wie die Berliner dieses monotone, die Stimme fortwährend in die Höhe treibende Jauchzen ertragen, ja sogar schön finden können, welches ein an musikalische Verschmelzungen gewöhntes Ohr umso schneidender verletzt, als die Rednerin dabei in den leidenschaftlicheren Momenten nicht mit dem Atem hauszuhalten versteht, sondern sich bis zum fortwährenden Aufschluchzen erschöpft. . . . Uebrigens braucht jeder nur ein gesundes unbestochenes Gehör mitzubringen, um sich von der Sache selbst ohne große kritische Untersuchungen a posteriori überzeugen zu können." (III, 300.)

Außer diesen Fehlern bemängelt er ein Forcieren der Tonhöhe, das jede zarte Färbung zunichte macht. Augenscheinlich ist Klingemann bei dieser Stelle durch Lessings Kunstästhetik („Laokoon") mitbeeinflußt worden:

„Offenbar hat Madam Stich bei der Uebung im leidenschaftlichen Vortrage vorzugsweise die **Höhe** und **Schärfe** ihres Organs kultiviert, die **Tiefe** dagegen aber, welche auf eine

analoge Weise wie in der Malerei die **schattierenden** Nuancen eintreten läßt, fast durchaus vernachlässigt, gleich, als hätte sie es darauf abgesehen, zeitlebens nur süß flötende Liebhaberinnen zu spielen, welche durch die Einmischung der tieferen Redechorden sofort zu altern befürchten. — Unter diesen Umständen bewegt sich denn die leidenschaftliche, lyrische Rhetorik der Madam Stich fortwährend in den höchsten Tönen des extremsten Pathos, durchaus keine Schattierungen und Nuancen zulassend und sich vielmehr in sich selbst ausarbeitend und erschöpfend, ohne daß wir eine andere Ausbeute als jauchzende Ekstase erhalten . . ." (III, 300/1.)

Zu welchen Mißgriffen eine einseitige Sprechweise verleiten kann, stellt Klingemann in folgender ergänzenden Anmerkung zur Technik der Stich fest:

„. . . . diese Künstlerin verstieg sich in den Darstellungen, welche sie mir bekannt machten, zu sehr in die höhere Tonleiter und vernachlässigte überall die tiefen Grundtöne. Oft ist dergleichen sogar **Prinzip** und ich habe eine Schauspielerin gekannt, welche mit jedem zurückgelegten Jahre höher zu reden anfing, um die Jugend stets zu behaupten. In den Rollen naiver Liebhaberinnen wurde sie zuletzt dabei so kindisch, daß man ihren ganzen Vortrag zu Wiegenliedern hätte benutzen können." (I, 398/9.)

Abgesehen von der Grundlage der Tonbildung achtet Klingemann auf die im Vortrage selbst zutage tretende Lautformung, die sich an dem Stimmbandton durch Vokalisieren oder Konsonieren vollzieht, zunächst bei der Aufgabe, trotz sich steigernder Schnelligkeit der Rede die Aussprache nicht zu verwischen. Korn, auf dessen Organmängel Klingemann hingewiesen hat, scheitert beispielsweise an den schnellen Tempis:

„In der Tragödie antiken Stiles zieht er . . . noch etwas zu sehr im Tone herunter, und sein Vortrag sowohl wie die ganze äußere Haltung würde noch etwas mehr Erhebung bedürfen, . . . auch vernachlässigt er den Rhythmus nicht selten und übereilt sich, wenn er schnell redet, leicht bis zur Unverständlichkeit in den Worten." (II, 238.)

Betreffs der deutlichen Aussprache, zu der besonders das Prononcieren der Endsilben gehört, warnt Klingemann den Schauspieler vor Uebertreibungen; allerdings trennt er hiervon die Textbehandlung des Sängers, der den stumpfen Endsilben mit Rücksicht auf die zu ihnen gehörigen Notenwerte einen volleren Klang geben muß als der Schauspieler.

„Herr **Lembert** zeigte (als Cäsar) den sehr gebildeten Künstler; nur erschien er mir mehr Franzose als Römer. Er betonte nämlich überall das stumme E in den Endsilben so wie es Franzosen beim Deutschreden oder auch Rezitativsänger zu tun pflegen. Da nun unsere Muttersprache mit diesem stummen E gleichsam übersät ist, so bekommt der Vortrag durch das Hervorheben desselben etwas Maniertes und eine Art von singender Monotonie, welche jedem richtig auffassenden Ohre unangenehm auffällt. Es gibt viele Schauspieler, die an dieser Angewöhnung leiden, vorzüglich bemerkte ich sie aber im südlichen Deutschland und gebe deshalb der Vermutung Raum, daß sie wirklich von der französischen Grenze zu uns herübergekommen ist." (I, 191.)

Aus dem Bestreben, überdeutlich zu sein, entstehen mitunter auch falsche Akzente. Die Angleichung des Wortakzentes an den Satzakzent wird nicht immer befolgt:

„Ihrem Vortrage aber will sie übrigens oft noch zu viele Bedeutung geben und verfällt dadurch in jene fehlerhafte Manier, welche man im südlichen Deutschland häufig und namentlich in tragischen Darstellungen findet . . . Sie gibt nämlich . . . ebenfalls zu vielen, an sich akzentlosen Worten durch ein fortgesetztes Aufstoßen des Redetons die Bedeutung des Akzentes und schadet dadurch dem eigentlichen Schmelze ihrer Rede, welcher nur dann zur Erscheinung kommt, wenn man die vermittelnden Worte eines Perioden leicht nuanciert und ohne zu hartes Drücken bis zum richtigen Hauptakzente fortlaufen läßt." (III, 72/3.)

Klingemann hält mit der sinngemäßen Akzentuierung noch nicht alle Forderungen für erfüllt.

„Um sich noch höher zu vervollkommnen, muß sie mehr Mannigfaltigkeit für den verschiedenen Ausdruck zu gewinnen suchen und sich vorzüglich vor Monotonie hüten." (I, 305.)

Ein weiteres sprachliches Hemmnis sieht Klingemann in dem nur selten völlig beseitigten Dialekt. Entweder wirkt er sich in der gesamten Sprache aus und bestimmt sie:

„ . . . auch legt die Schwerfälligkeit seines Dialektes seinem Redevortrage bedeutende Hindernisse in den Weg." (III, 315.)

Oder einzelne Konsonanten werden sinnentstellend miteinander vertauscht, was hauptsächlich südlich der Mainlinie der Fall ist. Besonders befremdlich wirkt das, wenn namhafte Darsteller derartige Fehler begehen:

„Noch war es mir an zwei alten Mitgliedern der **Goetheschen** Bühne selbst (den Herren **Heide** und **Graff**) unerklärlich, wie das für die Redekunst so feine Ohr des Altmeisters es die Reihe von Jahren ertragen konnte, sich durch die widerstreitenden Dialekte beider Männer fortwährend verletzen zu lassen. Herr Heide laboriert nämlich an falschen Härten und Herr Graff an falschen Weichen im Vortrage, so daß man den **Blan** (Plan), welchen ihm dieser vorlegt, **pesonnen** (besonnen) findet, alle Bretter in **Pretter** verwandelt und keine Geld-**Puße** dafür verlangt, selbst wenn ihm sein Gegenmann die Rock-**Schöse** abreißen wollte. Dergleichen ist denn doch bei einer Bühne, auf welcher die Redekunst ausschließlich in so hohem Grade kultiviert wurde, etwas ganz Unerwartetes und äußerst Ueberraschendes!" (I, 435.)[15])

Oder Vokale werden unscharf, wie bei der Stich:

„. . . wobei die fortwährende Verwandlung der exklamatorischen O's in U's! noch dissonierender einwirkt und alles, bei einer schnarrenden Aussprache des R, ausschließlich auf die Spitze und Schneide des Tonverhältnisses gelegt ist." (III, 301.)

Die allgemeinste und zugleich schwerwiegendste sprachliche Unsitte des Schauspielers ist das Pathos. Zuerst vielleicht in dem Bestreben, etwas Unalltägliches zu schaffen, gewöhnt sich bereits der junge Schauspieler sehr leicht an dies bequeme Mittel rhetorischer Wirkung, bis er die Sinnlosigkeit des monotonen Fortesprechens und Tremolierens nicht mehr empfindet und weder Logik noch Gefühl zum Ausdruck bringt:

„**Herr Grüner,**[16]) der Regisseur des hiesigen [darmstädtischen] Schauspiels, . . . trug namentlich die Worte: [des Dogen im „Fiesko"] „Schweig! Ich bin gewohnt, daß das Meer aufhorcht, wenn ich rede!" mit jener stillen, ruhigen Kraft vor, welche sie bedeutender macht als ein unzweckmäßig angebrachtes Pathos. Ueber diesen Gegenstand kommen jugendliche Schauspieler gewöhnlich zu spät und oft garnicht ins Klare und das leere Zungenpathos ist bei ihnen im Leidenschaftlichen so sehr zur Mode geworden, daß sie

---

15) Eine Erklärung für den Umstand, daß es Goethe nicht gelang, solche Dialektmängel zu beheben, ist wohl in den Schwierigkeiten sprachlicher Schulung, ferner in Goethes eignem Dialekt zu suchen. Noch 1824 stellte er übrigens mit Eckermann Kuriosa von sinnentstellenden Dialektfehlern zusammen, wobei gerade Heide und Graff häufig vertreten sind. (Eckermann, Gespräche mit Goethe, 5. Mai).

16) Grüner war Goethes Schauspielschüler wie P. A. Wolff. Für beide stellte Goethe seine „Regeln für Schauspieler" im Unterricht zusammen. (Vergl. Kap. 1 S. 20).

von **intensivster** Kraft keinen Begriff haben und sie selbst nicht als Schattierung anzuwenden verstehen. Ihre Helden müssen immer nur toben und toben und vom Zurücktreten der heftigsten Leidenschaft nach innen, von jenem Brechen des Tons, welcher . . . den Zuschauer bis zu Tränen erschüttert und von älteren Künstlern oft so rührend angebracht wurde, ahnen und hoffen sie in ihrer Deklamationswut nichts und sind deshalb zu keinem naturgemäßen Ausdruck der Leidenschaft zu bewegen. Bloßes Pathos wirkt nie auf das Gefühl, und wenn **Fiesko** beim Anblick seiner durch ihn gefallenen Gattin mehr die **Lunge** als die **Seele** in seiner Rede eingreifen läßt, so ist der höchste Moment offenbar verfehlt." (III, 40/1.)

Immer wieder warnt Klingemann den Schauspieler vor Aeußerlichkeiten. Die vollendete Wirkung des Schauspielers liegt in der gesunden Grundlage seiner Kunstübung:

„. . . zurückstoßend ist ein nur zu oft eingreifendes Deklamationsgetöse und jene hohle Mundraserei, welche vielen Lärm um nichts macht — und dem jungen Manne umsomehr zum Vorwurfe gereicht, als er tieferes Gefühl und Naturwahrheit, wenn er es nur selbst will, geltend zu machen versteht." (III, 199.)

Die „Mundraserei" ist auch ein Merkmal des kalten Virtuosen, den handwerksmäßige Routine zu Verstößen gegen Drama und Darstellungsstil verleitet. Als Beispiel solch gedankenlosen Pathetisierens vermerkt Klingemann die Sprache der berühmten Haendel-Schütz:

„Dann . . . machte sich plötzlich eine für das Iffländsche Schauspiel [„Selbstbeherrschung"] zu pathetische Deklamation wieder Luft und es kam mir vor, als wolle die große antike Tragödie sich unerwartet auf dem Kothurne erheben . . ." (II, 436/7.)

Das Pathos allein kann eine sonst gute schauspielerische Leistung zunichte machen. Oft kommen aber noch technische Mängel hinzu:

„. . . Vorher muß er sich . . . noch manche Unarten abgewöhnen, zu denen besonders ein lautes Aufatmen zwischen den Perioden, ein oft sich eindrängendes leeres deklamatorisches Pathos und ein manierierter Tonfall gehören." (III, 185.)

Die Frage, ob in der Behandlung von Vers und Prosa ein grundsätzlicher Unterschied besteht, führt Klingemann wieder zu historischen Betrachtungen. Da die deutschen Schauspieler während des 18. Jahrhunderts vorwiegend Prosa zu sprechen

hatten, stand noch mancher Kollege Ifflands und Devrients dem durch die deutsche Klassik eingebürgerten Blankvers ziemlich hilfslos gegenüber. Klingemann erinnert sich:

„Weiterhin . . . kam dann die drollige Frage bei den Schauspielern zur Sprache: ob man die **Verse** im Vortrage **wie gebundene** oder **wie ungebundene** Rede behandeln, d. h. sie wie Verse überhaupt ansehen oder nicht ansehen sollte?" (III, 58.)

Noch in diesem Kuriosum spiegelt sich für Klingemann der allgemeine Gedanke:

„So einfältig, ja absurd die Frage an sich scheint, so liegt ihr doch etwas Tieferes (damals vielleicht nur eben **Geahntes)** zum Grunde und sie wurde gerade an dem Grenzpunkte ausgesprochen, wo gleich darauf der naturgemäße, **echt tragische Ton,** tief aus der Seele hervordringender Leidenschaft dem **formell deklamatorischen** den Vorrang lassen mußte, was allerdings **Iffland** und andere Gegner des Verses nicht ohne Grund befürchtet hatten . . ." (III, 58.)

Dieser Konflikt verschärfte sich für den Schauspieler besonders in dem Augenblick, als sich zu den schon von der Schröder-Ekhofgeneration gesprochenen Alexandrinerübersetzungen der klassischen französischen Tragödie die deutschen Originaldramen gesellten und mit ihnen:

„. . . jener fatale fünffüßige, reimlose Vers, mit dem die Schauspieler, als er in Schillers **Don Carlos** auf die Bühne gebracht wurde, garnichts anzufangen wußten, und ihre Rollen deshalb ohne Absetzung und ganz wie in ununterbrochen fortlaufender Prosa abschreiben ließen und auch im Vortrage auf gleiche Weise behandelten." (III, 57/8.)

Klingemann berichtet von einem Belegstück, durch das der Uebergang charakterisiert wird:

„. . . Meine Frau hat noch bei einer dortigen Gastvorstellung [Franz Secondasches Theater, Leipzig] die Maria Stuart (!) so überliefert erhalten. Bekanntlich übertrug der Dr. Albrecht . . . den Don Carlos, für die Bühne zugeschnitten, ganz in **Prosa** (herausgekommen bei Vollmer in Hamburg 1808) und ein namhafter Künstler vom **Berliner** Theater [jedenfalls Mattausch] gab noch späterhin als Gast auf der Braunschweiger Bühne den **Posa** nach einer halb in Prosa und halb in Versen ausgeschriebenen Rolle." (III, 57/8.)

Angesichts dieser Entwicklung ist nicht zu verwundern, wenn der neu aufkommende Blankvers eine große Verwirrung

in den Gemütern der ohnedies oft nicht bildungssicheren Schauspieler anrichtete. So erklärt sich Klingemanns Beobachtung, wonach die Schauspieler:

„ . . . entweder nach falscher Anwendung der Goetheschen Prinzipe die Verse skandieren oder sie durch Ifflands Weise (welcher ein geschworener Feind der gebundenen Rede war), in Prosa auflösen." (I, 87.)

Gerade Goethe hat durch mißverstandene Theorien unter seinen Schauspielern Verwirrung gestiftet. Nach seiner eigenen tiefgründigen Erkenntnis suchte er den Schauspielern die umfassendste Erklärung des Versvortrages zu geben und vernachlässigte dabei anscheinend die rein sprachtechnische Lösung des Problems. Dadurch mußte ein erprobter Prosasprecher kopfscheu werden.

Hinsichtlich der Versbehandlung trägt die Epigonengeneration alle Merkmale einer Uebergangsepoche an sich, denn nicht einmal die Größten vermochten allenthalben den Neuerungen zu folgen: Devrient war beispielsweise kein glänzender Rhetor, sondern charakterisierte seine Gestalten stärker durch ihre Gesamthaltung:

Und **„Iffland** konnte bekanntlich keine Verse vortragen, auch der neben ihm stehenden **Bethmann** ging mindestens die höhere Musik derselben, und besonders die eigentliche Lyrik gänzlich ab." (I, 385.)

2. Spiel.

Mehr noch als die Sprache des Schauspielers ist sein Spiel untrennbar mit den Gegebenheiten der Bühne verknüpft. Stimme und Gebärde beherrschen zusammen den Raum diesseits und jenseits der „vierten Wand":

„Auf jeden Fall hat sich . . . meine schon öfter aufgestellte Beobachtung noch mehr bestätigt, daß die **einseitige** und **einzelne** Kultivierung der **Mimik** sowohl wie der **Deklamation** von der wahren **Schauspielkunst**, in welcher jene beiden getrennten Teile nur ein Herz und eine Seele ausmachen sollen, immer mehr entferne." (II, 437.)

Die endgültige Synthese dieser „getrennten Teile" vollzieht sich für Klingemann in Sophie Schröders Vortrag der 1. Ode in Grillparzers „Sappho" (1. Akt):

„ . . . Dieses Frauentümliche . . . beseelte vorzüglich die mehr **erotisch** als begeistert vorgetragene Ode im 1. Akte, in welcher sich weniger die Liebende nach dem Geliebten als die Gattin nach dem Gatten sehnte . . . Noch konnte es mir sehr gefallen, daß Sappho bei jener Ode wie un-

willkürlich einzelne Akkorde in die Saiten griff und die Tonübergänge des Gefühls durch den entsprechenden Anklang der ihr im Arme ruhenden Lyra begleitete. . . . die Künstlerin spielte ununterbrochen fort, auch da, wo sie schwieg und übertraf oft durch kunstvolles **Zuhören** die Reden der andern." (II, 235/6.)

Hier ist die denkbare Harmonie erreicht: Das Spiel versinnbildlicht das Wort, d. h. es gestaltet plastisch den Wortgehalt noch einmal.

Klingemann unterscheidet zwischen Mimik, dem Spiel des Gesichts, und Körperspiel. Sein Blick richtet sich bei Betrachten der Mimik auf die Maske. Dieses technische Hilfsmittel und seine Behandlung muß in diesem Zusammenhange wenigstens gestreift werden, da die Maske, ein Erfordernis besonders der historischen Echtheit, die Mimik abgrenzt, also Einfluß auf die künstlerische Illusionswirkung des Schauspielers gewinnt.

Klingemann vertritt mehrfach die Ansicht, bereits ein scheinbar geringfügiger Verstoß gegen die historische Echtheit müsse dem Ganzen schädlich werden. (II, 283. II, 318.) — Ebenso wie er die kalten Rhetoren als unkünstlerisch ablehnte, wendet er sich gegen das Virtuosenspiel der Haendel-Schütz (vgl. S. 26) deren theatergeschichtlich berühmt gewordene Pantomimen ihm den Eindruck der Zerrissenheit und des Gekünstelten machen:

„Madam Haendel-Schütz . . . diese berühmte Frau, deren frühere dramatische Kunst und nachherige mimische Virtuosität einst mit Recht großes Aufsehen machten . . . — In der Tat hatte Madam Haendel-Schütz auch ihren Charakter genau — ich möchte fast sagen **zu** genau studiert, und ihre Darstellung enthielt ebensoviel **künstlerisch berechnete** als **tief gefühlte** Momente. Aber es waren, wie dies bei vereinzelten Bemühungen in der Regel einzutreten pflegt, meistenteils disiecta membra und Kunst und Natur wandelten oft mehr gravitätisch nebeneinander her, als daß sie sich innig und unzertrennlich die Hände gereicht hätten. Darum gab es denn auch viel einzelne, zu sehr sich hervordrängende Mimik, und die körperliche Beredsamkeit wollte oft Wort und Rede völlig überbieten . . ." (II, 436.)

In dieser Rollenkritik ist zugleich ein beträchtliches Stück von Klingemanns Bekenntnis zur Schauspielkunst enthalten, wobei er übrigens diesmal aus indirekter Beweisführung seine Schlüsse zieht. Eine Hauptgefahr besteht für den Schauspieler darin, daß, nochdazu unter der stereotypen Maske, nicht allein

seine Mimik leicht erstarrt, sondern daß überhaupt die Charakteristik zur Manier veräußerlicht. Allerdings verleitet das Rollenfach — etwa des Intriganten — an sich schon zur Typisierung, weshalb der Schauspieler dazu neigt, mittels der Maske auch den mimischen Ausdruck von vornherein für das bequeme Verständnis des Publikums abzustempeln. (vgl. I, 426.)

Diesem Bestreben entspringt ein Grenzfall der erstarrten Mimik, die Manier übertriebener Liebenswürdigkeit, die die Mimik auf wenige Ausdrucksmöglichkeiten beschränkt:

„Sie pflegt sich bei allen den Schauspielerinnen einzustellen, welche noch **neben** ihrer Rolle auf der Bühne liebenswürdig sein wollen und sich das **Publikum** zu sehr in der Idee vergegenwärtigen." (II, 306.)

Damit streift Klingemann wieder das Problem der „vierten Wand."

Das Körperspiel, mit dem sich die Mimik zu einheitlicher Wirkung verbindet, erscheint Klingemann fachlich abgegrenzt. Die Bedeutung, die das Rollenfach um 1820 für den Schauspieler hat, engt ihn verhältnismäßig stark ein und hat geradezu ein kanonisches Sich-Abschließen eines jeden Faches gegen die künstlerischen Befugnisse der übrigen Fächer zur Folge. Klingemann steuert zu dem — erst neuerdings theaterwissenschaftlich durchforschten und gewürdigten — Thema nur einige erläuternde Einzelheiten bei, Schlüssel zur Analyse der damaligen **chiromantischen Regeln,** die sich als Grundelemente des Spiels fachgemäß auswirken:

" . . . schöne und malerische Haltung der Finger, welche ich noch selten nach so richtiger Zeichnung vorfand." (I, 305.)

Solche zeremoniellen Vorschriften verdrängten, wie Klingemann hat feststellen können, das natürliche und ungezwungene Spiel, da nur Einzelne die starre Form zu vergeistigen vermochten:

„Ohnstreitig ist Madam Renner [Frankfurt] in der Darstellung naiver, munterer und humoristischer Rollen die erste unter den jetzt lebenden deutschen Künstlerinnen. . . . Ihre größte Stärke besteht eben in jenem Nuancieren, welches bei den meisten **deutschen** Schauspielerinnen gewöhnlich in Bizarrie ausartet, indes die französische Bühne als einziges Muster in dieser Rücksicht erscheint." (I, 261/2.)

Klingemanns Hinweis auf das französische Theater zeigt, daß sich damals wohl das französische Zeitempfinden mit dem Ausdruck des betreffenden Rollenfaches deckte, daß da-

gegen in der deutschen Theatergeschichte hier ein Wendepunkt zu verzeichnen ist, da gewiß Rollenfächer dem veränderten Zeitgeschmack angeglichen werden.

Auf diesem Wege liegt das — von Klingemann so bezeichnete — „zarte Liebhaberfach:"

„Ein hübscher angehender junger Künstler, **Herr Fichtner,** .... verspricht sehr viel und es findet sich besonders bei ihm noch jene Weichheit vor, welche den leisesten Eindrücken nachgibt und gerade für das zarte Liebhaberfach, dem noch keine strenge Individualität beiwohnen darf, so äußerst vorteilhaft ist. Auch hat sich der junge Mann ganz frei von Affektation und Ziererei, welche sich hier leicht einzumischen pflegt, gehalten und er spielt unbefangen und natürlich aus sich heraus, so daß ich ihm das beste Los verspreche, wenn er nur, sich selbst getreu, auf diesem Wege vorwärts schreitet." (III, 191.)

Diese „Individualität" macht nun, im Gegensatz zum Liebhaberfach, das Rüstzeug des schweren Helden aus. An dem Fach, in dessen größten zeitgenössischen Darstellern, Devrient, Eßlair und Sophie Schröder, Klingemann schlechthin die Prototypen der Schauspielkunst sieht, sucht er den Hauptinhalt des fachbedingten Spiels zu ergründen. Hier, wo seine Aufgabe das Uebermaß der Menschenkraft, die Hybris ist, muß der Künstler sich mäßigen, da eine organische Leistung nur dann erstehen kann, wenn er die gestaltenden Kräfte nicht vergeudet. Es kommt also im Grenzfalle dahin, daß dichterisch gestaltete Maßlosigkeit nur durch maßvolle schauspielerische Gestaltung gelingt:

„Beherrschte Kraft ist eine herrliche, wohltuende Erscheinung; namentlich aber soll der Held der Bühne nie den Zügel verlieren und vom Anfang bis zum Ende gleichsam mit sich selbst durchgehen. Das erfreut schon in **physischer** Hinsicht nicht, denn es macht uns für ihn bange, daß er vor dem erreichten Ziele erschöpft zu Boden sinke; abgesehen, daß, was das **Künstlerische** betrifft, die höchste Leidenschaft denn doch offenbar zu Fetzen zerrissen werden muß." (II, 210/1.)

Die Gefahr, „daß er vor dem erreichten Ziele erschöpft zu Boden sinke", hemmt die künstlerische Entfaltung des Schauspielers umsomehr, je weniger seine Körperlichkeit den Anforderungen des Heldenfaches entspricht:

„Ist der Heros nicht schon von außen fertig und erschaffen, so muß er sich (wie Garrick) von innen hervor Bahn brechen und der mangelnden Naturkraft durch die intensive Gewalt

des Gemüts zu Hilfe kommen; wo aber beides nicht vorhanden ist, da kann es mit dem Heldentume zu garnichts gedeihen." (III, 182.)

Nach der Ueberlieferung hätte Klingemann auch Ekhof nennen können, dessen beseelte Sprache Verwachsensein und Alter vergessen ließ. Ihm selbst mag das tragische Verlöschen eines Pius Alexander Wolff das Erlebnis höchster Vollendung des „innerlichen" Heldentums geworden sein, wenn der seiner Stimme schon fast Beraubte auf der Bühne letztes menschliches und künstlerisches Heldentum offenbarte.[17]) Es reizt Klingemann, sich über die Kunst des Heldenfaches Klarheit zu schaffen, weil vielleicht in keinem andern Rollenfach die Kontraste so nahe beieinander liegen, und nirgend sonst Grenzen so leicht verletzt werden können. Er zeichnet zunächst ein Negativ des Heldenspielers und charakterisiert den Schauspieler, der alle Mittel besitzt, aber die Rolle nicht innerlich ausfüllt; der nichts an ihr verdirbt und ihr doch alles schuldig bleibt:

„Wenn der Schauspieler eine gute Lunge, ein für den kraftvollen Vortrag geeignetes Organ, hinlängliches Feuer, die gebührende Routine und eine gut gemachte Figur, welche ihn zugleich (wie ich neulich nicht unwitzig äußern hörte) zum **Zivil**-Liebhaber empfiehlt, besitzt, so glaubt derselbe . . . es sei damit alles getan und er bedürfe höchstens nur noch eines Dichters, welcher ihm die großen Worte in den Mund lege . . ." (II, 243/4.)

Dieser Typus ist kunstfremd:

„Redet man ihm von eigentlicher **Kunst** vor, so erklärt er dieselbe für **Theorie,** über welche ihn seine **Praxis** (will sagen **Routine)** hinlänglich erhebe, . . . **Shakespeare** nennt in seinem Hamlet Helden dieser Art: haarbuschige Gesellen, welche die Leidenschaft in Fetzen zerreißen, ja wir erleben Beispiele von ihnen, daß sie Häuser und Tempel zu erschüttern verstehen und bei ihren sogenannten Abgängen wie Simson die Mauern und Tore mit sich nehmen." (III, 244/5.)

Ebensowenig taugen die Kostümhelden:

„Von eigentlicher **Darstellung** ist bei Helden dieser Art garnicht weiter die Rede, eben weil sie sich **selbst** als das Höchste und das eigentliche kat' exochen des gesamten Heldenseins alter und neuer Zeit betrachten . . . Sie spielen darum auch in den **Kleidern** ihrer Rollen, ohne mit jenen

[17]) Die letzte, von Raupach für ihn geschaffene Rolle eines schweigenden Ritters hat er nicht mehr gespielt. S. Martersteig P. A. W. 175.

einen **neuen Menschen** anzuziehen und bewegen sich heute als **Tell** ebenso im leichten Hirtenwamse wie morgen als **Götz von Berlichingen** im schweren Harnische und übermorgen als **Theseus** im faltenreichen Königsmantel." (II, 244/5.)

Klingemann genügt es, die Fehlergrenze aufzuzeigen, die den Bereich der Regeln abzirkelt. Denen wird er gerecht, wenn er auch das sachgemäße Spiel in der Darstellung der großen Schauspieler sich vollenden sieht.

Jenem schon bekannten Konversationston entspricht im Spiel eine Reihe von Regeln, die uns als konventionelles Spiel erscheinen.[18] Wir kennen bereits den Einfluß des aristokratisch-patrizischen Zeitgeistes auf der Bühne. Er schafft auch beim Spiel Schwierigkeiten für den nach Herkunft und Haltung mehr bürgerlichen Schauspieler:

„Herrn Koberweins Form blieb durchgängig **bürgerlich**, und es fehlte seinem Grafen bloß der Geburtsadel, welchen **Iffland** auch ohne Stammbaum ererbt hatte" (II, 305.)

Frankreich gibt der ganzen Epoche den Gesellschaftston an. Infolgedessen beherrscht noch immer eine tänzerische Grandezza des Barock- oder Rokoko-Zeitalters trotz mehr oder minder starker Abwandlung die Lebensformen der vornehmen Welt in Deutschland um 1820 — auch auf der Bühne. Aber:

„**Iffland** war der letzte unter den neueren Bühnenführern, welcher auf jenen keineswegs bloß konventionellen Anstand festhielt . . . Mit ihm sank übrigens der letzte Halt für diese, von dem galanten Frankreich unmittelbar ausgehende feinere Weise, . . . indes unsere neuesten Damen und Herren mit dem Fächer und Chapeaubas in der Hauptsache ganz und gar zu spielen verlernt haben." (III, 30.)

Der Austausch mit französischer Kunst und Wesensart zeitigt mitunter Grenzerscheinungen. Z. B. folgert Klingemann gelegentlich einer Cassieler Aufführung seines Dramas „Deutsche Treue" aus einer Charakteristik Leopolds von Oesterreich:

Dieser Charakter ist durchaus **deutsch**, und doch, glaube ich, würde ein **französischer** Schauspieler ihn besser als ein deutscher wiedergeben, da diese eigene Art **sich selbst strafender** Gutmütigkeit immer einen sehr herzlichen Ausdruck auf der französischen Bühne gewinnt." I, 41.

Jener tänzerischen Grandezza, von deren Bedeutung für die zeitgenössische Schauspielkunst er wiederholt spricht, räumt Klingemann eine bedeutende Stelle ein, in der Erkenntnis,

[18] Vgl. S. 70 — zu Ifflands Spiel.

daß den Barockrudimenten noch immer stilbildende Kräfte innewohnen. Bei den meisten Schauspielern vermißt er freilich diese Zeiteinflüsse, selbst an einem Theater wie Mannheim, wo man nach Dalbergs kluger Reformatorenarbeit wenigstens Ansätze vermuten sollte:

> „Umsomehr mußte es mich nun freuen, hier in Herrn **Kaibel** einen **jüngeren** Künstler aus der älteren Periode vorzufinden, welcher seinen Ton des Lebens mit höherem Talente verband, denn die gesellige Grazie vollendet den Künstler an sich nicht, aber sie ist eine **unerläßliche Bedingung** zu seiner Vollendung und ihre höhere Schwester, die Grazie der Schönheit, kann sich nur da einfinden, wo sie ihr vorangegangen war." (I, 115.)

Gelegentlich dient die französische Schauspielkunst Klingemann als Warnungsmittel, z. B. erweckt ihm Talmas Spiel den Eindruck von Zerrissenheit und mangelndem künstlerischen Verantwortungsbewußtsein:

> **„Talma** . . . will nur glänzen und konzentriert deshalb sein ganzes Spiel **auf einzelne Kraftmomente** (tragische Forcecoups), während er im allgemeinen nach jener bekannten Manier der französischen Schauspieler bei dem tragischen Vortrage die deklamatorische Skala abwechselnd und gleichsam nach einem mechanischen Gesetze hinauf- und hinunterläuft." (I, 161.)

Klingemann trägt als Lessinganhänger, als Verehrer und Verkünder Schinks einem allgemeinen Interesse Rechnung, wenn er von dem besonderen Regelgut der Epoche spricht. Nicht das Was macht seine Eigenart aus, — denn darin taten es andere ihm gleich — sondern das Wie, die planvolle Verknüpfung des Ephemeren mit großen Zusammenhängen. Erst sein Wissen um den alle Völker und Entwicklungsstufen der Bühne in sich vereinigenden theatralischen Makrokosmos erhebt Klingemanns Regelkanon in die Sphäre des Dauernden. Die Spielregeln, denen das zeitgenössische Theater unterworfen ist, wurzeln in seiner **technischen** Entwicklung, während sich die sprachlichen Regeln mehr aus der geistigen Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters herleiteten.

Die sechs bis acht „Gassen" des Kulissentheaters, wie es sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte, bestimmen den Charakter der Regeln, die für das Spiel zwischen und vor ihnen gelten. Die offenen Kulissen beherrschen die Bühne — die geschlossene Zimmerdekoration Schröders vom Jahre 1777 noch einmal zu „erfinden", blieb einer späteren Zeit vorbehalten. Die Abdeckung nach hinten erfolgte noch nicht durch

Hintersetzer, sondern rein perspektivisch. Um bei diesen offenen Kulissengassen den vornehmen Besuchern in den Seitenlogen die beabsichtigte perspektivische Täuschung zu bewahren und um ihnen gleichzeitig die volle Sicht zu ermöglichen, durfte nur das innere Mittelstück der Szene dem Spiel dienen. Klingemann erläutert das:

„Es gibt eine **Bühnentopik**, welche nur wenige Schauspieler hinlänglich berücksichtigen. Die Szene gleicht in Beziehung auf dieselbe einem Schachbrette, oder noch besser, einem Kriegstheater, auf dem das Terrain völlig berechnet sein muß und ein Schritt zuviel oder zuwenig das Ganze in Verwirrung und Unordnung bringen kann." (I, 151.)

Von den Spielregeln des griechischen Theaters kommt er zu denen der Väterzeit, und formuliert seine unmittelbar gewonnene Anschauung:

„Unsere Schauspieler aus der älteren Schule kennen ebenfalls noch solche Regeln und sie nennen so die linke Seite (vom Theater aus) die **bewegliche**, die rechte dagegen die **feste**. Da wo die Dekoration eine Kolonade oder das Innere eines Gebäudes, in welchem keine Türen sichtbar sind, darstellt, müssen die von außen Eintretenden der Regel nach von der linken oder beweglichen Seite hereinkommen, indes die Bewohner selbst von der rechten oder festen auftreten und auch in diesen Verhältnissen ihren Platz zueinander einnehmen. So willkürlich dieses an sich scheinen mag, so hat doch ohne Zweifel eine innere Notwendigkeit diese Regel veranlaßt!" (I, 151.)

Wichtig ist ein Hinweis, der die Seitenbezeichnungen „rechts und links" unmißverständlich bestimmt:

„. . . Jede stark eindringende Aktion mit dem linken Teile des Körpers erscheint auch linkisch, will man im Gegenteile, von der rechten Seite auftreten, die rechte Seite des Körpers nachdrücklich wirken lassen, so wird ein unangenehmes Profilspiel unvermeidlich eintreten, ja, es wird den Zuschauern sehr oft der Nacken geboten werden müssen, sobald nicht anders die redende Person einen von der Hauptlinie entfernteren Platz einnehmen darf. Die zur rechten Hand stehenden Personen sind ferner in der Regel Vornehmere und haben öfter Herablassung und dergleichen auszudrücken, wobei gern der linke Teil des Körpers als der **passivere** wirkt, indes der rechte in Ruhe bleibt." (I, 151/2.)

Klingemann unterläßt leider aus unbekannter Ursache sich mit Goethes „Regeln für Schauspieler" auseinanderzusetzen, obgleich er unzweifelhaft – vielleicht durch P. A. Wolff —

von ihrer Existenz wußte.[19]) Rückblickend bezeichnet er es als seine Aufgabe:

„ . . . auf einen Gegenstand schärfer hinzudeuten, . . . dessen Vernachlässigung der Zuschauer stets unangenehm empfindet, wenn er auch nicht immer einsieht, woran es dabei eigentlich fehlt." (I, 151.)

Die Praxis stellt Klingemann wieder ein reiches ergänzendes Material zur Verfügung. Zunächst für das Spiel während des Monologs. Ein Monolog soll sich ohne Rücksicht auf das Publikum aus der augenblicklichen Verfassung des Sprechenden entwickeln:

„ . . . versteht das Selbstgespräch nicht richtig zu behandeln und sie gibt dasselbe nach der Art und Weise der **Bravoursängerinnen** mehr geradeswegs an die Zuschauer hinaus, als sie es Gegenteils hinter der Diderotschen Wand im rechten Alleinsein mit sich selbst aus den Tiefen der Seele hervorgehn lassen sollte." (II, 211.)

Aus Gründen der Bühnentopik lehnt Klingemann das Spiel mit dem Rücken zum Publikum, das schon erwähnt wurde, und das „unangenehme Profilspiel" ab,

„ . . . wodurch die eine Hälfte der Zuschauer jedesmal beeinträchtigt wird." (II, 211.)

Um die Figuren gegen den Hintergrund perspektivisch richtig abzuheben, war allmählich die Norm der „ersten Spiellinie" in Kraft getreten, womit die Grenze bezeichnet wurde, bis zu der sich der Schauspieler der Rampe nähern kann, ohne aus dem Bereich von Rampen- und Seitenlicht zu treten. Die erste Spiellinie ist ein wenngleich noch unvollkommenes Mittel, durch das Spiel Unzulänglichkeiten des Raumes illusionistisch zu überbrücken. Aufgabe der Schauspieler ist nun, den Raum, in dem er steht, zu gliedern, zu verwandeln, ins Spiel einzubeziehen; dazu muß auch seine Erscheinung stilvoll und zweckmäßig auf den Raum abgestimmt sein. Wie die Maske der Mimik diente, so dient das Kostüm dem Körperspiel:

„**Herrn Fichtner** führe ich . . . deshalb an, weil er sich im Fracke minder leicht als im spanischen Wämschen zu benehmen wußte. Nun aber möchte ich allen angehenden jungen Künstlern unserer Zeit, eben weil ihnen dies schwer fällt, den Rat geben, es dennoch gleich zu Anfang möglichst durchzusetzen und von den Debuts als . . . Kosinsky usw.,

[19]) Nach mündlicher Mitteilung; Klingemann führt selbst Wolffs Ausbildung durch Goethe an (S. 20). Bei seiner persönlichen Bekanntschaft mit W. wird er gerade Goethes Lehrmethode kennengelernt haben.

welche ihr noch linkisches Benehmen durch fremde Kleider bemänteln, ganz zu abstrahieren.((III, 192.)

Es kommt also darauf an, das zur Rolle gehörige Kostüm zu einem organischen Bestandteil der schauspielerischen Charakteristik zu machen.

„Doch halte ich dafür, daß der Bühnencandidat erst ganz mit sich selbst und seiner individuellen, schicklichen Präsentation im Reinen sein müsse, bevor er es unternimmt, in fremde Kleidertrachten und Kostüme überzugehen und somit gleichsam einen neuen Menschen anzuziehen. Wird es anders angefangen, so ist die Weise verkehrt und rächt sich späterhin wie alles inkonsequent Begonnene. Darum gibt es denn auch gewaltige furiöse Bühnenhelden, welche nach ausgezogenen Ritterstiefeln en escarpins auf den Parketts die linkischsten Gesellen abgeben und nicht einmal das gehörige Geschick besetzen, in fürstlichen Zimmern einen Tisch anständig zu arrangieren oder die Assemblée mit Stühlen zu bedienen." (III, 192.)

Ueber Rollenfach und Zeitgeschmack hinaus bildet das von Klingemann so oft vermißte „gehörige Geschick" die allgemeinste Grundlage des Spiels. Es genügt nicht, eine Maske zu schminken und ein Kostüm anzuziehen; die Gestalt muß lebendig sein.

„**Jäger** . . . hatte . . . aber auch nichts für Rede und äußere Haltung gewonnen. Die letztere hat in der Tat etwas Komisches, besonders im Gange, welcher einer schamhaften Jungfrau anzugehören scheint, die sich zum ersten Male bequemen muß, in einer Beinkleiderrolle aufzutreten." (III, 285.)

Klingemann empfiehlt dem Darsteller gegen seinen schlechten Gang ein anscheinend primitives Mittel, das sich indessen praktisch bewährt hat:

„. . . **Jäger** störte bei schönem Gesange wieder durch das ängstliche, jüngferliche Getrippel, welches denn doch durchaus fortgeschafft werden muß und wogegen ich ein tüchtig fortgesetztes militärisches **Marsch-Exercitium** als wirksamstes Austreibemittel dem lieblichen Sänger verordnen möchte. Es wirkt nichts heilsamer auf den äußern Anstand des Schauspielers als eben dergleichen, und ein **guter Sergeant** tut hier mehr Dienste als der beste Tanzmeister." (III, 237.)[20])

[20]) Nicht uninteressant übrigens, daß Anschütz über 30 Jahre später in seinen Erinnerungen das gleiche Mittel angibt mit der Bemerkung, er habe selbst bei einem alten Feldwebel „langsamen Schritt" geübt und so seinen festen, sicheren Gang bis ins hohe Alter behalten.

Noch richtiger ist Klingemann natürlich die ganze Haltung des Schauspielers.

„Die Rede des Herrn Stein ist gut und ausdrucksvoll, die **äußere Haltung** steht ihr dagegen bei weitem nach und hier muß noch vieles sich veredeln und vollenden." (II, 437.)

Dagegen sind

„Schauspieler wie **Schröder,** dessen im Leben zusammengefallene und gedrückte Gestalt sich auf der Bühne sofort majestätisch zum Könige erhob, majestätische Ausnahmen in der Kunstgeschichte." (III, 43.)

Doppelt bedenklich jede Plumpheit des Darstellers, hängt das Gelingen einer Szene von seinem Takt, ab, tritt z. B. bei einer Umarmung

„ein . . . fortwährendes höchst unanständiges Ziehen und Zerren ein, da es an wenigen kraftvollen Umarmungen genügt hätte, um zugleich die Handlung selbst auf der ihr gebührenden edlen Höhe zu halten." (I, 41.)

Begründete Besorgnis erweckt auch das Fechten auf der Bühne:

„Alles Kämpfen, Ringen, Fechten, Einhauen usw. wird auf unsern Theatern in der Regel noch immer zu **wirklich** betrieben und selbst routinierte Künstler gewinnen selten die Uebung im **Scheine,** wodurch vorzüglich die Ansicht großer Kraftanstrengung und körperlicher Gewalt auf der Bühne ebensosehr für den Anblick veredelt wird, als dabei den Darsteller eine geschickte Gewandtheit weit leichter und besser unterstützt als ganz unnötig und zwecklos aufgebotene physische Kraft dies zu bewirken imstande ist." (III, 46.)

Mit leiser Ironie stellt Klingemann den Franzosen als Komödianten par excellence dem gründlichen und ernsthaften deutschen Schauspieler gegenüber:

„Der **Franzose** versteht das alles weit besser und leichter zu machen; **deutsche Hiebe** bleiben aber selbst auf der Bühne immer deutsche Hiebe! und man muß in der Nähe Nasen und Ohren dabei riskieren, weil nun einmal unsere Nation zu **wahrheitsliebend** in allen Dingen ist." (III, 46.)

Man erinnert sich daran, daß sich Ferdinand Raimund vom Partner einmal solche Tracht „deutscher Hiebe" ausbat und dann, als sie reichlich „wahrheitsliebend" ausfielen, schmerzlich berührt hinterher bemerkte: „Der Hieb hat infam weh getan, aber es ist doch Wahrheit drin."[21])

[21]) Nach F. Raimunds sämtl. Werken. Herausgegeb. v. Eduard Castle (Max Hesse Verlag, Leipzig) pg. XXXVII.

Bei seinen stets wiederkehrenden Versuchen, dem inneren Gefüge einer Kunstleistung nachzuspüren, nimmt er das Thema der tänzerischen Rudimente wieder auf, wobei er ausspricht, wie stark die Epoche mit ihnen durchsetzt ist. Nachdem er schon einmal die „Manier der Liebenswürdigkeit" erwähnt hat, fragt er sich, wie weit die Koketterie, obwohl eine Abart der tänzerischen Grundhaltung, ein Kunstmittel sei:

„Mit welchen Rollen läßt sich wohl mehr kokettieren als mit den naiven . . . und das: **bei der Sache bleiben** ist hier so selten, daß selbst die geistreichsten Künstlerinnen sich fast immer ein jeu mixte erlauben, eben um dem Zuschauer . . . zu verstehen zu geben, daß man nicht gar so naiv **sei**, wie man **scheinen** wolle." (III, 23.)

Klingemann entwickelt seine Theorie des Doppelspiels an dem Beispiel von Sophie Schröders Elisabeth („Maria Stuart"):

„Madam Schröder legt . . . nichts in ihrer Darstellungsweise dieser Mannkönigin, nichts von jenem Doppelwesen, welches die **Heuchlerin** für das Publikum überall deutlich macht, sie scheint vielmehr in den Szenen mit den Lords in Wahrheit so zu fühlen und wendet nirgend jenes sogenannte jeu mixte an, wodurch der Zuschauer unmittelbar erfährt, daß sich die Lüge hier nur hinter den guten Schein verberge." (II, 269.)

Natürlich darf dieses „jeu mixte" nur dann angewendet werden, wenn es im Charakter der Rolle vorgebildet ist. Klingemann läßt es gelten,

„wenn ein inneres Vergnügen die Person, welcher eine Täuschung glückte, so sehr in Bewegung setzt, daß sie sich selbst ihren Triumph darüber nicht verbergen kann." (II, 271.)

Dagegen darf es

„nie . . . in ruhigeren Szenen als ein Kokettieren des Künstlers mit dem **Zuschauer**, wodurch jener diesem sein **verständiges Spiel** recht deutlich entgegendrängen möchte, angewandt werden, da es in diesem letztern Fall die **Diderotsche Wand** durchbrechen und den **höhern Bühnenkünstler** recht eigentlich zum **gewöhnlichen Schauspieler** erniedrigen würde. In den neckenden Szenen des Lustspiels ist es daher besonders angewandt, . . . indes der Schauspieler es . . . immer dabei nur **mit sich selbst** zu tun hat und sich niemals, ohne die Wahrheit zu verletzen, an die Zuschauer vor der Bühne wenden darf." (II, 271.)

Dem Vorhandensein des Publikums muß dagegen von seiten des Schauspielers nur soweit Rechnung getragen werden, daß

es aus dem Spiel selbst im Augenblick nur das erfährt, was zur Vermittlung der dramatischen Spannung notwendig erscheint:

„Was das **kokettierende Doppelspiel** betrifft, wodurch besonders so manche Schauspielerinnen sich gern mit dem Parterre in Wechselwirkungen zu setzen bemüht sind, so ist dasselbe so sehr unter aller Würde des wahren Künstlers, daß die Kritik sich stets dagegen mit der äußersten Strenge erklären und die theatralischen Kokotten zur gebührenden Sittsamkeit zurückweisen sollte." (II, 273.)

Nach Schröders Grundsatz: „Ich gebe jeder Rolle, was sie verlangt, nicht mehr noch weniger," tadelt Klingemann jede Uebertreibung, jedes Verletzen der einer Rolle eigenen Grenzen.

Das unkünstlerische Sich-Vordrängen einzelner Schauspieler äußert sich beispielsweise im „Markieren", wie es Klingemann bezeichnet. (III, 151.)

Solche **„Manieristen** . . . möchten überall den Zuschauern zuwinken und zuflüstern: „Merkt nur auf, hinter mir steckt etwas Besonderes, das Euch am Ende noch in Verwunderung setzen soll!" Leider telegraphieren jetzt viele Schauspieler so auf der deutschen Bühne und wollen dasjenige, was man früher das **Mantelspiel** (Intriguen unter der Decke) nannte, als etwas gar Vornehmes und Gescheites ausgezeichnet wissen." (III, 151/2.)

Es handelt sich weiter um das stumme Spiel. Es erfüllt zwei Aufgaben, es unterstützt das Wort in sinnfälliger Weise und führt die in ihm liegenden Empfindungen weiter aus.[22])

Klingemann erläutert das — wieder einmal durch indirekte Beweisführung — an der Abendmahlsszene, „Maria Stuart" 5. Akt, in der Darstellung der Stich. (III, 384/8.)

Sein Endurteil:

„Auf keinen Fall drang hier etwas in ihrem Spiele unmittelbar aus dem **Herzen** hervor. Alle höher gestellten, auf den Glauben und die überirdische Welt verwiesenen Gefühle muß aber derjenige, welcher sie wahrhaft darstellen will, nach meiner Ueberzeugung in der Tat selbst empfunden und ganz in sich aufgenommen haben." (III, 385.)

Nicht selten besteht das stumme Spiel nur im Zuhören; Klingemann skizziert für die Szene aus Müllners „Yngurd", deren Inhalt Gebet und Teufelsbeschwörung ist, das bedeutungsvolle Zuhören in seiner bekannten indirekten Beweisführung:

[22]) Vgl. S. 28/9 — das stumme Spiel Sophie Schröders als Sappho.

„Für die Szene selbst verlange ich auch bei den den Ynguld **umgebenden** Personen mehr Phantasie als sie gewöhnlich auf die Bühne mitbringen, und indem jener . . . die zu beiden Seiten neben ihm stehenden Frauen zurückdrängend, ganz in den Vordergrund kommt, müssen, mit Flaxmannscher Kühnheit gezeichnet, die drei **Zuhörenden,** steigendes Entsetzen ausdrückend, die Hauptgestalt gleichsam wie ein zuhorchender Chor anstarren und jedem der Schreckensworte Ynguld in ihren Mienen und Stellungen einen noch furchtbareren Abdruck geben." (I, 314.)

Klingemann faßt seine Gedanken über das Spiel zusammen, wenn er nach der Erinnerung Ifflands Marinelli schildert und seiner Rollenauffassung eine andre vergleichsweise an die Seite stellt.[23]) Ifflands Marinelli war seinem Wesen nach ein Hofmann; daß er den üblichen Theaterbösewicht umging, rechnet ihm Klingemann zum Verdienst an; er stellt auch mit Befriedigung die strenge Beachtung der vierten Wand fest und läßt erkennen, daß Iffland den Stil der Schröder-Schule gewahrt habe. Er erinnert sich:

„ . . . wie **Iffland** in seinem **Marinelli** alles **Hervorheben** des bösen Prinzipes verschmähete, welches für den gewöhnlichen Zuschauer allerdings effektuiert, indes es dagegen die innere Wahrheit der Darstellung selbst beeinträchtigt." (II, 272.)

Ein Stuttgarter Charakterspieler scheint die Rolle, verleitet durch ihre eindringliche Zeichnung, zu sehr chargiert, also mit vielen stark unterstrichenen Momenten gespielt zu haben:

„Den Marinelli gab **Herr Gnauth,** ein sehr wackerer Künstler in komischen, chargierten und auch besonders intriganten Rollen. Nur für die eigentümliche Weise, in welcher dieser Marnelli gehalten werden soll, war er nicht ganz gemacht, und seine zu stark prononcierte Darstellung bildete fast den absoluten Gegensatz zu der vom verstorbenen **Iffland,**" (III, 73.)

„ . . . welcher diese Rolle aus einer zuweit getriebenen Konsequenz alle Bösewichter ganz und gar zu maskieren, bloß **glatt und flach,** ja selbst ohne den pikanten Witz des sich geltendmachenden Gesellschafters, durch das ganze Stück fortlaufen ließ und nur einen einzigen **echt italienischen** Moment hatte, nämlich den, wo er bei seinem Abgange im 2. Akte dem Grafen Appiani mit dem aufgehobenen Zeige-

23) Diese Analyse erscheint, weil sie typisch die realistische Darstellungsweise charakterisiert, im Gegensatz zu der andern „zu stark prononcierten".

finger so bedeutend drohete, daß der Mordschuß des Banditen im 3. Akte der notwendige Exponent dann werden mußte." (III, 72.)

Klingemann kommt von Ifflands Spielinterpretation auf eine weitere Möglichkeit zu sprechen, nämlich, Marinelli nicht italienisch oder französisch, sondern — deutsch zu charakterisieren:

„Im übrigen aber ließ Iffland namentlich den Italiener ganz liegen und nahm die Rolle mehr auf französische Weise (welcher sie auch Lessing angeschmiegt hat), indes Herr Gnauth sie entgegengesetzt ganz in deutscher Art behandelte, welche die Intriganz minder zu maskieren pflegt, indes der Engländer völlig offenbar damit umgeht, weshalb auch Hamlet sein: „Laß deine verdammten Gesichter!" dem Darsteller des Lucian zuruft." (III, 73.)

Was hat die Untersuchung über Klingemanns Spielthesen für den Schauspieler ergeben? Erstens, daß er in der zeitgenössischen Schauspielkunst die notwendige Fortentwicklung einer vorangegangenen theatralischen Kunstform sieht; zweitens erwiesen diese Regeln selbst sich als stilgemäße Abwandlungen eines im Zeitempfinden verwurzelten tänzerischen Rhythmus. Die Untersuchung bezweckte den Nachweis, daß Klingemann aus Einzelheiten ein theoretisch und praktisch wohlgegründetes System von Anschauungen über die Schauspielkunst gewonnen hat.

c) Geistige und seelische Kräfte des Schauspielers.

Noch steht die Frage nach der Persönlichkeit des Schauspielers offen. Klingemann forscht voll Intensität nach dem Ich des Schauspielers. Dabei wagt er es, auch die letzten Regungen abzutasten, die das Ethos des Schauspielers ausmachen. Gerade hierdurch erhebt sich Klingemanns Werk über das der meisten Theaterpublizisten, die in der Regel, soweit sie ernsthaft Forschungsarbeit suchen, mit Analogiemethodik von andern Geistesgebieten herüberkommen. Klingemann fühlt sich in Grenzgebieten ein, wo das Lächerliche tiefe Bedeutung annimmt und das Ernste seine Unantastbarkeit verliert. Er ahnt die Seele des Schauspielers, er erkennt seine Tragik, seine Resignation. Er besitzt auch dabei den Takt des Wissenschaftlers, der, wenn er auf den Grundgedanken eines Bauwerkes, den tiefsten Sinn einer Dichtung trifft, innehält, weil er ein echter Wissenschaftler ist.

Wie verhält sich die Persönlichkeit des Schauspielers zu dem Charakter seiner Rolle? Klingemann berichtet von einem Schau-

spieler am Braunschweiger Theater, Leo, einem widerspruchsvollen und zerrissenen Menschen, einer Art Kreislergestalt; der:

„. . . seine Kunst, . . . die er in sich selbst ungemein hochhielt, in ihrer praktischen Gesamtausübung verachtete und verhöhnte. . . . Grade im Momente des höchsten poetischen Produzierens konnte . . . der böse Geist auf ihn herabfahren, und sein mit ihm selbst innig verbundenes Kunstwerk war dann auch sofort gänzlich vernichtet, eben weil es, statt den poetischen **Schein** zu behaupten, in das **Sein** des **Künstlers selbst** übergegangen war . . ." (III, 325.)

Also hält es Klingemann für verfehlt, wenn der Künstler „sich selbst" spielt. Der Schauspieler soll die Illusion des dramatischen Charakters wahren.

„**Korn** ist ein trefflicher tragischer Liebhaber da, wo es Schwärmerei und Innigkeit des Gefühls gilt; gegenteils aber erscheint seine Individualität zu weich und milde für die schwere tiefe Natur, mit welcher sie sich hier in der Darstellung des Hugo [in Müllners „Schuld"] künstlerisch verbinden sollte, so daß denn auch ein Dualismus zwischen dem poetischen Charakter und dem Künstler selbst sichtbar blieb, wodurch das richtige Verhältnis zum Ganzen beeinträchtigt wurde." (II, 289/9.)

Die Bedeutung dieses Dualismus, den man den *schöpferischen* nennen könnte, wird von Klingemann so dargestellt, daß die Wesenszüge des schauspielerischen Ichs von denen des dramatischen „alter ego" nicht allzusehr abweichen dürfen, soll nicht die Glaubhaftigkeit der Gestalt, die dichterisch-theatralische Illusion, erschüttert werden.

Weiter ist es Klingemann um den eigentlich schöpferischen *Ausdruck* zu tun, er sucht nun zu ergründen, wie der Schauspieler seine eigene Individualität zur Deckung mit der jeder Rolle bringt. Er hält für bedenklich:

„. . . ein zu großes **Uebergewicht** von Verstand zu besitzen, welches die Vollendung jener **Identität,** worauf das Wesen der theatralischen Darstellung beruht, beeinträchtigt und hemmt; weshalb denn die Künstlerin auch fast immer **über** ihrer Rolle steht oder **neben derselben** für sich noch sichtbar ist. Der gewöhnliche Sprachgebrauch nennt das: **nicht natürlich genug sein,** und hat insofern recht, als eben erst durch die Einheit der Person mit der Rolle jene höhere Natur (Objektivität) erreicht werden kann, welche die Kunst überhaupt als ihr Letztes zu erstreben suchen muß." (I, 264.)

Diese „Objektivität", ist die Grenze, die der Schauspieler nicht übertreten darf; je stärker die „Identität" in ihm, desto größer seine künstlerische Willensfreiheit und — die Leistung. Die notwendige Unterordnung des Bühnenkünstlers unter das Dichterwerk, woraus eine mißverstehende Aesthetik die Auffassung abgeleitet hat, die Kunst des Schauspielers „reproduziere" nur, muß freiwillig sein. Der Dichter ist nur ein primus inter pares. Mitunter inspiriert der Bühnenkünstler den Dichter. Nirgends widerspricht Klingemann jenem herabsetzenden Urteil Goethes von dem „Majestätsrecht" seiner „persönlichen Willkür" eindringlicher, als wenn er abschließend hervorhebt:

> „Ueberhaupt ist die **künstlerische** Personalität des bedeutenden Schauspielers schon an sich etwas Poetisches, und es ist da von keiner Mesalliance mehr die Rede, wenn der Dichter sich mit ihr verbindet; vielmehr bin ich überzeugt, daß wahrhaft **geniale** Künstler wie z. B. Garrick, Schröder, Iffland und — nicht so weiter! den Dichter, welcher in ihnen eine **potenzierte** Natur studiert, zu noch originelleren Charakterzeichnungen aufreizen können." (II, 233 4.)

Welche Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit ein Künstler zum Höchsten berufen erscheint? Mit dem Gegensatz zwischen dem poetischen Charakter, dem „alter ego", und dem Künstler-Ich deutete Klingemann schon auf die geistigen und seelischen Kräfte des Schauspielers hin. Stimmt die eingangs dieser Untersuchung aufgestellte Behauptung, Klingemann lehre das Gesamtbühnenkunstwerk — so muß ihm jetzt der schöpferische Ausgleich zwischen den geistigen und seelischen Strömungen im Schauspieler als Höchstes erscheinen! Im allgemeinen liegen, um Klingemanns Ausdruck vorwegzunehmen, „Inspiration und Reflexion" miteinander im Kampf. Der Berliner Hofschauspieler Lemm erscheint als Typ des **Intellekt**schauspielers:

> „. . . In einer Charakteristik mir bekannt gewordener Bühnenkünstler habe ich ihn unter den **„bezeichnenden"** aufgeführt, diese aber gehören im allgemeinen zu denen, welche noch einmal so viel als die andern wert sein sollen, was ich jedoch . . . in Zweifel stellen möchte, wenn unter den anderen die **Genies** verstanden werden sollen, bei deren Produzieren die **Inspiration** die Reflexion ganz überflüssig macht, — Was übrigens Herrn Lemm im besonderen betrifft, so verstehe ich unter dem Ausdruck: „bezeichnen" etwas außer ihm nur wenigen Künstlern so ganz Eigentümliches, nämlich eine, ich möchte sagen, **gedruckte Hand** am Rande seines Spieles, welche auf das-

selbe genau hindeutet und statt ihm von innen heraus freie Luft zu lassen, es vielmehr von außen hineinkommentiert und überall die berechnendste Absichtlichkeit darin nachweiset. Man pflegt dergleichen wohl **gemachtes Spiel** zu nennen, was ich jedoch auf die Weise des Herrn Lemm nur in **höherer,** also **intellektueller** Beziehung anwenden will." (III, 334/5.)

Klingemanns Kritik über den Intellektschauspieler:

„. . . welcher mit dem sorgsamsten Fleiße auf eine rein analytische Weise jede seiner Darstellungen Schritt zu Schritt und Finger zu Finger auf das Genaueste berechnet und alles darin so scharf bezeichnet, daß wir den **Verstand** des Mannes — jedoch als isolierend und **vor** seiner Kunst bewundern müssen. Der Verstand **soll** aber nicht vor der Kunst stehen, auch nicht, wie bei Herrn Lemm, als Selbstkommentator; denn die Kunst ist eben deshalb Kunst, weil der Verstand sie weder erfindet noch jemals ganz ergründet." (III, 335.)

Für Klingemann ist demnach die „rein analytische Weise" des Intellektschauspielers, sofern sie allein die Leistung erschaffen soll, kunstfremd. Er trennt scharf zwischen dem intelligenten Schauspieler, der klug an einer Rolle arbeitet, und dem leider häufigeren — intellektuellen.[24]) Wenn etwa Amalie Wolff die Rolle der Elisabeth in der Lembertschen Dramatisierung von Scotts „Kenilworth" spielt und aus dem Roman eine Huldigung an Shakespeare selbständig in die Rolle einfügt, so zeugt das:

„. . . für den feinen Sinn der Künstlerin, daß sie selbst sie aus Scotts Romane herüberzog." (III, 360.)

Dagegen hat ein intellektueller Darsteller des Don Manuel:

„. . . eine Hauptszene gänzlich verfehlt: ich meine die, wo er seine Geliebte in der Phantasie vor sich ausschmückt . . als **dichtender Maler** . . . Wenn er . . . das Ganze in der **hastigen Weise eines Auftrages** behandelt, so hat er . . . den Dichter nicht aufgefunden und es hat mit der **Phantasie** (wie leider so häufig in der Schauspielkunst) offenbar sein Bewenden gehabt." (II, 210.)

Klingemann begründet auch jene bereits gerügte Manierheit im Spiel mit seiner Phantasiearmut:

„Was jenes Manierierte im Tragischen betrifft, . . . so ist gewöhnlich ein scharf absondernder **Verstand** die Ursache desselben und in den meisten Fällen sind es grade die

[24]) Vgl. die bekannte boshafte Erklärung des „denkenden" Schauspielers: Er denkt, er ist Schauspieler.

sinnigsten Schauspieler, welche auf diesen Abweg geraten. . . . Statt der **Uebergänge Kontraste,** statt der **Nuancen** scharfe **Antithesen** zur Anschauung bringt, und die edle einfache Größe des tragischen Stils einfach aufhebt." (I, 261.) Klingemann faßt nochmals Ursache und Wirkung zusammen: „. . . da der Künstler in **jedes** Wort scharfen Verstand, in **jede** Bewegung bedeutenden Ausdruck legen und durch **jede** Fingerkrümmung sich redend aussprechen wollte, so erschien die äußere Darstellung gleichsam als eine rastlos fortarbeitende Telegraphie. . . . Sollte dieser Mann auf dem bezeichneten Wege fortgehen, so dürfte er eine ganz neue Art von Schauspielkunst erfinden, in der das Prinzip **der Disharmonie** allein gelten könnte." (I, 266 f.)

Die größte Gefahr des intellektuellem Spiels ist die Virtuosität. Klingemann erläutert sie, wenn auch nicht gerade mit besonderem Bezug auf die Schauspielkunst:

„Virtuosität ist überall der höchste Grad von Kunstfertigkeit; Kunstfertigkeit aber setzt noch keinesweges die **Kunst selbst** voraus; was an sich parodoxer und rätselhafter erscheinen mag, als es in der Tat ist." (II, 256.)

Klingemann schließt mit einem eindringlich warnenden Beispiel:

„Ich habe neuerdings wieder einen jungen Bühnenhelden kennen gelernt, der auf diesem Wege, bei vielen Anlagen, verlorengehen muß, weil er die **äußern Mittel** genügend hält, das **innere Wesen** selbst zu vertreten." (II, 243.)

Für den Schauspieler genügt nicht eine einmalig-zufällige Synthese von Inspiration und Reflexion, es bedarf deren viele. Klingemann meint, daß der Schauspieler an Gestaltenreichtum sogar den Dichter übertreffen müsse, denn:

„. . . Kraft und ein hohes Aeußeres . . . beide sind eben die **reellen** Bedingungen, welche zum Ganzen nicht fehlen dürfen; kommen die **ideellen** — eine hoch fliegende Phantasie und ein tiefes und mächtiges Gefühl, verbunden mit durchdringendem Verstande — aber nicht hinzu, so ist es um die Kunst selbst geschehen und ein roher, wenn auch noch so kräftiger Naturalismus versucht es vergeblich, uns ihren Abgang zu ersetzen. — Uebrigens leben diese Routiniers und Naturalisten in der glücklichsten Selbstzufriedenheit, und es wandelt sie niemals ein Zweifel an, eben weil sie nicht wissen! . . . daß sie — **nichts** wissen! . . ." (II, 245.)

Klingemann sieht hier das Ziel der zeitgenössischen Schauspielkunst in der Ueberwindung des verstandesmäßig-natura-

listischen Kunststils der Vätergeneration. Er überwindet für Augenblicke sein Epigonengefühl und hält selbst „Lessings Prinzip" nicht mehr für hinreichend, der als Kämpfer seiner Zeit den Verstandesschauspieler bevorzugt habe:

> „Der **denkende** Künstler ist noch eins soviel Wert, sagt Lessings Prinzip; ich habe es indes sogar gerne in der Kunst, wenn der Verstand nicht alles mit Gewalt allein besorgen will und Gedanke, Gefühl und Phantasie vielmehr so innig zusammenwirken, daß man sie nicht mehr voneinander unterscheiden kann; auch sind mir immer jene Darstellungen die zartesten, in denen das **Gefühl** zu denken scheint . . ." (I, 263/4.)

Wir erkennen die scharfe Abgrenzung der Epochen gegeneinander. Die „Natur", als Einheit von Gefühl und Gedanken, ist oberstes Gesetz. In einem Schauspieler seiner Zeit sieht Klingemann seine Idealsynthese erfüllt: Pius Alexander Wolff:

> „Ich halte diesen Künstler in Rollen, welche poetische Begeisterung und ein tiefes Gemüt erfordern, . . . für den einzigen, welcher es **ganz** versteht, den höchsten Wohlklang der **Rede** so mit Seele zu vermählen, daß innere und äußere Schönheit nur als ein untrennbar Einziges erscheinen. Er bürgt hinsichtlich der Goetheschen Schule **für** den Meister — **als** Meister! Alle hoch in Begeisterung gestellte Rollen werden durch ihn auf der Bühne in ihre eigentliche Sprache erhoben, und man kann das: il a des entrailles, wie sich der Franzose sehr treffend ausdrückt, vorzugsweise auf ihn anwenden, da er keineswegs durch deklamatorischen Pathos oder Tonfülle des Organs, sondern zunächst **aus dem Gemüte auf das Gemüt** wirkt. . . . Der aber ist mir der **wahre** Künstler, der im **Worte** die **Seele** festzuhalten versteht, welche ja, nach Schillers zarter Distinktion, wenn sie **spricht**, schon nicht mehr als **Seele** spricht. (III, 333/4.)

Eingangs wurde bereits das Ich des Schauspielers nach seiner wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Stellung berührt. Das künstlerische Ich muß sich — wie wir sahen — zumeist hinter dem „alter ego" des Rollencharakters verbergen. Und was wird aus dem menschlichen, dem Rest von Eigenpersönlichkeit, der bei der täglichen Selbstverleugnung und Selbstentäußerung noch übrig bleibt? Es heißt, jeder Stand habe seine Ehre; man kann fortfahren: und sein Ethos. Dies Ethos des Schauspieler-Menschen hat die Untersuchung jetzt zu beschäftigen. Das Resultat kann nicht augenfällig sein; nicht nur nicht erheblich wird es anmuten, sondern nicht einmal erhebend. Denn auch Schattenseiten gehören zu dem Ethos des Schauspielers.

Zuerst handelt es sich um die Rolle. Anfangs schafft sie ihm Sehnsucht, dann Kampf, zuletzt Resignation: Sie ist sein Schicksal; künstlerisch und menschlich auch. Der schwerste Schritt ist der zur Resignation, Klingemann hebt ihn heraus. Oft werden dem Schauspieler schlechte Eigenschaften, niedrige Instinkte nachgesagt — er hat schwerlich mehr davon als andere Menschen, aber sie werden von diesen andern leichter bemerkt als die eignen; vielleicht trägt der Schauspieler auch schwerer an ihnen.

Rollensucht und Rollenneid sind die häufigsten Formen des mißleiteten Ethos. Dafür ein Beispiel:

„Shakespeares Julia ist eine zarte Jugendblüte, eine Rosenblüte, eine Rosenknospe . . ., dagegen aber stellt sich die Persönlichkeit der Madam Stich wie eine völlig entfaltete üppige Centifolie zu jenem Knöspchen dar und steht, das vollkommene **Frauentum** in seiner Fülle und Erkenntnis repräsentierend . . . da." (III, 380.)

Hierher gehört auch der Fachwechsel, während das Fachproblem im allgemeinen schon früher erörtert wurde.

„ . . . Wenn es auch lächerlich ist, von den Damen auf der Bühne den **Taufschein** zu begehren, so können wir ihnen doch den **Schein** nicht erlassen; denn wo dieser abgeht, da ist auch mit ihm das Sein und das Wesen selbst verloren." (III, 381.)

Vollzieht sich aber der Uebergang ins „alte" Fach, so ist das der Verzicht, der schwerste Schritt für den Künstler — und für den Menschen in ihm eine Prüfung seines Ethos.

„ . . . Die meisten Theateralten sind mit dem Alter selbst zu ihrem Rollenfache übergegangen und belästigen die Zuschauer durch ihre vergeblichen Anstrengungen auf eine in der Tat unverzeihliche Weise; . . . eine alles zerstörende **reelle** Negation vertritt die Stelle jener **künstlerischen,** welche nur Schein ist und bleiben soll . . . und müssen oft in solchen Rollen sich selbst auf die bitterste Weise vor dem Volke parodieren." (II, 205/6.)

Klingemann trifft auf ein Problem, das er nur behutsam erörtert: die Nebenrollen. Seine Würdigung des Menschentums im Schauspieler kann er kaum echter ausdrücken als mit dem Respekt vor der Entsagung, die der Schauspieler hier üben muß. Stellte er zuerst nur fest:

„Die Rolle des Appiani ist ihrer Natur nach undankbar" (III, 79),

so dringt er bald tiefer in die Frage ein. Bei der Darstellung der Claudia in Lessings „Emilia Galotti":

„ . . . Da hier die darstellende Künstlerin mehr zurückhalten als vordrängen soll, so besteht eben ihr Verdienst im sinnigen Co- und Subordinieren, was leider von den Zuschauern wenig anerkannt wird, wie schwierig es auch ist und welche ungemeine Resignation es erfordert, wenn dem organischen Zusammenhange des dramatischen Werkes selbst Genüge geschehen soll." (III, 80.)

Und nichts ist so schwer zu spielen wie eine Neben-, oder, nach Klingemann, „Mittel"-Rolle:

„Manche Schauspieler pflegen bei ihnen übertragenen Mittelrollen, welche eben das Ganze stützen und zusammenhalten müssen, die Entschuldigung anzuführen, dergleichen setze sie in Verlegenheit und sie wüßten sich darin nicht zu benehmen! Schlimm genug, ihr Herren, wenn das der Fall bei euch ist, denn ehe ihr euch nicht überall in jedem euch aufgegebenen Charakter zweckmäßig zu benehmen versteht, seid ihr auch überall keine Bühnenkünstler und schiebt das Grandiose der Rollen selbst für euer Benehmen ein, da wo dieses nicht zureicht und euch im Stiche läßt." (III, 192/3.)

Klingemann hat von einem gewußt, der das Ethos der Nebenrollen besaß, und – darum verehrt wurde: Schröder. Als er, allbeliebt in komischen Chargen, zum ersten Mal tragisch wirken wollte — als „Geist" im „Hamlet" — wurde er — ausgelacht.

Mehr als der Umfang seiner Rollen gilt ihm die Qualität des Darstellers:

„Uebrigens entdecke ich bei guten Schauspielern Fehler viel leichter als bei schlechten, was wohl in der Natur der Sache liegt und umsomehr für das Gute und Richtige spricht, als das Unrichtige und Fehlerhafte dazu in einen desto schärfern und schneidendern Kontrast gesetzt wird." (III, 41.)

Zu den sinnfälligsten Fehlern des Schauspielers zählt er nun das Kopieren, das sich beim Anfänger vielleicht als ein unbewußter Ausdruck der Rollensucht erklären läßt, später aber ein — möglicherweise unterbewußtes — Mißtrauen gegen das eigene Können verrät. An das, was früher über die Kopiersucht des jungen Schauspielers gesagt wurde, schließt sich das Ergebnis aus dem Beispiel des zur Gewohnheit gewordenen Kopierens an:

„Es ist zwar einem jungen Künstler nicht zu verargen, wenn er sich ein großes Vorbild zur Nacheiferung aufstellt, und das jugendlich aufstrebende Talent kann allerdings sehr dadurch erkräftigt werden. Nur muß er sich sorgfältig hüten, von dem echten Geist und Wesen abstrahierend, sich an das

Zufällige, Individuelle, ja vielleicht sogar Manierierte seines Vorbildes zu halten. Dies sehen wir jedoch nur zu häufig sich ereignen, und . . . das Fazit, welches dabei herauskommt, reduziert sich dann auf die bekannte Bemerkung des Wallensteinschen Wachtmeisters: „Wie er sich räuspert und wie er spuckt, . . . e. t. c. indes es dem ohngeachtet . . . wohl gar als eine angeborene, eigene Genialität bis zu den Wolken erhoben wird, obgleich es nichts weniger und nichts mehr als Kopie und angeeignete äußere Maxime eines selbständigen freien Vorbildes ist. Im höhern Charakteristischen kann ein solches Nachbilden und Kopieren nicht leicht glücken und zum Ziele führen; wo es aber geschah, da war auch eigene Potenz zum Selbstproduzieren vorhanden, weil eine künstlerische Charakterdarstellung überall nicht ohne echten Künstlercharakter selbst möglich ist. Desto häufiger wird man es dagegen im Deklamatorischen, Rhetorischen und Pathetischen antreffen, eben weil es hier nur auf eine Nachahmung **äußerer** Mittel, des Tones, Redefalles, und der Manier und Weise ankommt." (III, 202.)

Dazu ein beweiskräftiges Beispiel:

„. . . ich habe sogar einen Schauspieler kennengelernt, der bei eigenem trefflichen Organe sich eine zeitlang hartnäckig bemühte, dasselbe zu verleugnen, um **Iffland** in seiner dumpfen und gedrückten Redeweise ähnlich zu werden; — eine Kopiersucht in der Tat von der originellsten Art." (III, 361.)

Letztes Erfordernis: der künstlerische Takt des Schauspielers, der sich oft mit dem gesellschaftlichen deckt.

„Im Galanten, Berücksichtigten und anständig Gehaltenen kann übrigens jeder angehende junge Bühnenliebhaber diesen wackeren Künstler [Korn] sich zum Muster auswählen, denn er versteht die seltene Kunst, überall sicheres Maß und Ziel zu halten und überschreitet auch im Leidenschaftlichen nie die zarte Grenze, jenseits derer die Kraft in Roheit ausartet." (III, 195.)

Nur, wenn Künstler-Ich und Kunst-Ich, Gestalter und Gestalt, eine innere Einheit bilden, ist seine Entwicklung organisch:

„. . . **Herr Jerrmann** dürfte für die Folge brauchbar werden, wenn er die unerläßliche **Stufenfolge** beobachtet und nicht jenen künstlerischen **Geburtsadel** voreilig prätendiert, dessen eingebildete Würde schon manches jugendliche Talent auf seiner Bahn zum Falle gebracht hat." (II, 397.)

Noch einmal nimmt Klingemann die Synthese von „Kunst und Natur" auf:

„Da wo die **Natur selbst ein Aeußerstes** erreicht, muß sich die **Kunst** mit großer Scheue nahen, und der Darsteller darf in allen solchen Momenten sich der eigentlichen Wahrheit niemals überlassen, weil sie sofort die **höhere** aufhebt." (II, 234/5.)

Dies das Persönlichkeitsethos des Schauspielers; es schließt die Gültigkeitserklärung seiner Kunst in sich: als der lebendigen Kraftquelle des theatralischen Makrokosmos.

4. Höhepunkte der zeitgenössischen Schauspielkunst.

Das neue Jahrhundert der deutschen Schauspielkunst, eingeleitet und dann etwa ein Menschenalter lang erfüllt von der Epigonengeneration, ist nicht arm an bedeutenden Schauspielern. Wenn es die Aufgabe sein soll, von den Größten unter ihnen ein Bild nach Klingemanns Skizzen zu entwerfen, so erfordert die Auswahl eindeutige Begründung. Einer der Berufensten stirbt bereits um die Jahrhundertwende, vielleicht noch ehe er seine höchste Meisterschaft erreicht; Johann Friedrich Fleck, den das Volk noch über fünfzig Jahre später „den Einzigen" nennt, ein Ausdruck der Verehrung, der mythisch anmutet, den aber das Ergebnis der Forschung bestätigt. Schon Klingemann kennt nur noch den Mythos, und er erliegt ihm ehrfürchtig:

„Wer von ihm erzählte, nannte ihn nur **allein** und als ob es keinen andern gäbe, und so denke ich ihn mir wie **Shakespeare,** auf den auch kein zweiter folgte." (I, 388.)

Der Mythos um Fleck verdichtet sich um seine Darstellung des Wallenstein; selbst Fr. Schlegels Kritizismus habe an diesen Zauber nicht zu rühren gewagt, bekundet Klingemann:

„Die Größesten seiner Zeitgenossen nannten ihn vollendet in seiner Darstellung des Wallenstein und Friedrich Schlegel . . . erklärte Fleck . . . für den ersten tragischen Heros der deutschen Bühne." (I, 405.)[25]

Zunächst ist festzustellen, wie eine Auswahl der Größten gerechtfertigt und im einzelnen begründet werden kann. Klingemann knüpft einmal, als er der Stich einen schweren Fehler der Rollenauffassung nachgewiesen, an seine Kritik die Bemerkung:

„Bei einer **gewöhnlichen** Schauspielerin möchte man so etwas allenfalls noch übersehen; nicht aber bei dieser

[25]) Der Brief Fr. Schlegels an August Wilhelm ist leider unauffindbar.

hoch gefeierten Künstlerin, welche in jeder Rolle das Unübertreffliche an das Licht fördern soll." (III, 386.)

Der Kern dieser Einsicht liegt in Klingemanns Forderung, große Schauspieler müßten „in jeder Rolle das Unübertreffliche an das Licht fördern." Das bedeutet die höchstmögliche Steigerung aller künstlerischen Fähigkeiten und bedeutet weiter, daß die Kunst des Genieschauspielers großen Wandlungsreichtum besitzt. Man darf daher als Merkmal des Genieschauspielers das Proteische seiner Natur ansehen. Weil diese Auswahl ferner durch Klingemanns kritische Würdigung bedingt ist, verengt sich ihr Kreis von vornherein beträchtlich. Aus dem gesamten Material geht hervor, daß, je tiefer der Eindruck eines Künstlers auf Klingemann, desto nachhaltiger auch sein Widerhall in Klingemanns Aphoristik ist. Damit scheinen die Richtlinien für die Auswahl unter den zeitgenössischen Schauspielern gegeben.

Von den Schauspielerinnen gehört selbst eine Auguste Stich wegen ihrer künstlerischen Mängel nicht in die Reihe der Auserlesenen. Auch Friederike Bethmann nicht. Iffland „künstlerisch vermählt", so kennzeichnet Klingemann sie in der Erinnerung; aber ihre Kunst ersteht in seiner Schilderung nicht lebendig wieder:

„. . . sie war im feinern Lustspiele sowie im Trauerspiele (das Ideale und höhere Lyrische ausgenommen) gleich bedeutend, und ohne Zweifel die erste Künstlerin ihrer Periode. Im Heroischen und auf dem **eigentlichen** Kothurne wurde sie indes damals von der Meyer (jetzigen [Händel-] **Schütz**) überherrscht . . .; und die Bethmann durfte hier, ebensowenig wie Iffland, die Grenze in das höhere Reich der Phantasie und der Ideale, überschreiten . . . Ihre **Orsina** wird schwerlich eine andere Künstlerin erreichen, sicher aber keine übertreffen, und diese Rolle war, nach meinem Dafürhalten, ihr eigentlichster und höchster Kunsttriumph. . . . Die Deutsche Bühne verlor an ihr viel, und es gibt Rollen, in denen sie vielleicht für immer vermißt werden wird." (I, 409/10.) (vgl. auch III, 306, III, 360/1.)

Im Geistigem billigt er dagegen die Anwartschaft Amalie Wolff zu; aber sie:

„. . . hat große Ursache, mit der Natur zu rechten, daß sie ihr bei diesem tiefen Gefühle und dem leisen zarten Sinne das ansprechende **Instrument** versagte, welches die innere Musik bis zur kleinsten Note anzuklingen imstande ist. Kraft, Fülle und Modulation sind ihrem Organe verweigert, und sie muß dieses Entbehren durch Klarheit und

ruhige, besonnene Ausbildung für den Verstand ersetzen." (I, 390/1.)

Die Bethmann ist eine vollendet anmutige und natürliche Künstlerin, Amalie Wolff die überlegteste, die Stich herrscht durch ihr ungezügeltes Temperament. Ihnen stellt Klingemann eine Schauspielerin in reifen Jahren gegenüber, die — ohne sich an Grazie mit der Bethmann, an Leidenschaftlichkeit mit der Stich messen zu können — mit einem stilgewaltigen Intellekt und tiefer, beseelter Naturwahrheit Klingemanns Idealsynthese erfüllt: Sophie Schröder.

Neben der Tragödin stehen ebenbürtige Schauspieler, unter denen aber selbst ein P. A. Wolff mit seiner weichen, wenn auch biegsamen Art nicht zu suchen ist. Dagegen spricht der Zeitstil, dessen Vorbereitung die historische Aufgabe der Väter-generation gewesen; Klingemann erklärt für den Ausdruck der zeitgenössischen Genie- und Idealschauspielkunst einen intellektuell beherrschten, lebenswahren, blutvollen und durch die Klassik innerlich geläuterten Heroismus. Die Komik schaltet in diesem Wettkampf völlig aus — weil ihre Hauptkräfte lokal und generell gebunden erscheinen.

Welche Künstler kommen also für die Einreihung unter die Genieschauspieler in Betracht? Einmal erweckt Klingemanns Charakteristik von Anschütz den Eindruck, als erkenne er ihm die höchste Künstlerschaft zu:

„Anschütz . . . ist offenbar ein deutscher Künstler ersten Ranges, bei dem Gefühl, Phantasie und Urteil im richtigen Dreiklange stimmen. Wahr in der Darstellung, fein in der Konversation und von bestem Anstande, ließ er nichts zu wünschen übrig, und ich fand nirgend Spuren von Manier oder Gegensatz des Individuellen zur dramatischen Charakteristik. Am höchsten soll der Künstler in der Rolle des **Lear** stehen, und ich hätte ihn um so lieber darin kennen gelernt, als ich dieselbe früher von drei andern Meistern, **Iffland, Eßlair** und **Devrient** ausführen sah, von denen jeder in seiner Weise originell und fest dastand."(III, 194.)

Aber dies uneingeschränkte Lob steht vereinzelt da, es haftete nicht tief genug. Der Mythos um Johann Fleck läßt einen anderen Künstler nur schwer zu ähnlichem Rang emporwachsen. Erst seine Rivalen und Nachfolger Iffland, der, auf Flecks Platz gestellt, gegen den Mythos besonders anzukämpfen hatte; wenigstens weiß Klingemann:

„. . . daß das Publikum eine geniale Ueberlegenheit auf Flecks Seite überall anerkannte und zugleich ein Rivali-

sieren zwischen beiden Künstlern voraussetzte. Iffland suchte dieses indes auf jede Art von sich abzuweisen, zollte den Verdiensten des Hingeschiedenen überall ehrende Achtung, und bildete selbst seine hinterlassene Witwe für die Bühne, um ihm ein lebendes Denkmal zu stiften. — Bis dahin war auch alles gut, und nur als ihn die offenbare Künstlereitelkeit dazu verleitete, in Flecks Fußtapfen selbst zu treten, oder ihn vielleicht auf einer andern Seite sogar zu überbieten, versah er es gänzlich und besonders war die Uebernahme der Rolle des Wallenstein ein Mißgriff, den er vor dem Stuhle der Kritik nie wieder gut machen konnte." (I, 405.)

Schließlich füllt er aber diesen Platz, wenn man von der gesellschaftlichen Auszeichnung und Rangerhebung absehen will, mit seiner anders gearteten Kunst. Freilich bannt er Flecks gewaltigen Schatten nicht.

Neben Ifflands Mosaikkunst wird die tragische Kraft Ferdinand Eßlairs lebendig; seine Kunst erscheint scharf umrissen und nie einseitig. Klingemann spricht von Iffland mit der Verehrung, die dem bedeutenden Schauspieler und Zeitdramatiker, dem klugen Intendanten und zielbewußten, wenn auch einseitigen Lehrer und Regisseur zukommt. Eßlairs starke Künstlerpersönlichkeit regt ihn zu Untersuchungen an, in deren Verlauf wir den heroisch-tragischen Schauspieler über die engen Fachgrenzen hinaus sich erheben sehen zu hoher blut- und geisterfüllten Gestaltung.

Zwischen beiden aber, neben ihnen und doch für sich errichtet er dem wahren Genieschauspieler seiner Zeit das Denkmal: Ludwig Devrient. Bei ihm findet Klingemann die Lebensgesetze des theatralischen Makrokosmos erfüllt, wenn sie der Genius in der Höchstentfaltung durchbricht und zersprengt.

a) Ferdinand Eßlair.

Am vollkommensten entspricht dem Ideal des heroisch-realistischen Zeitstils, wie ihn Klingemann erkannt hat, Ferdinand Eßlair. Er ist der Held in höchster Vollendung, da seine Kunst erfüllt, was seine Natur verspricht. Sein Wesen muß eine solche Ueberfülle ausgestrahlt haben, daß er die tragische Schuld des Helden, die Hybris, in Wahrheit zu verkörpern schien. Es ist nicht zu verkennen, daß die Schicksalstragödie der Romantik, die Eßlair nicht nur zufällig so oft gestaltet, nichts anderes bedeutet als eine Ausdrucksform des Heldenideals, wie es die Epoche sich im Drama und auf dem Theater geschaffen hat:

„**Eßlair** . . . schien mir in den stärksten Momenten seine ganze volle Kraft noch zu unterdrücken, um die örtlichen Verhältnisse des beschränkteren Raumes nicht durch eine zu kolossale Darstellung zu überschreiten. Dieser Künstler ist für tragische Helden gleichsam geboren, und seine hohe, herrschende Gestalt sowohl wie sein in der Gewalt der Leidenschaft bis zu Donnertönen anschwellendes und dann wieder in innigen Momenten so tief die Seele berührendes Organ bestimmen ihn schon von Natur dazu." (I, 161.)

„Eßlair . . . erreicht . . . sein Vorhaben, die Natur stets als Höchstes wiederzugeben, und verfällt nie weder in diese französische monotone Manier noch in die leere Versdeklamation, welche man hin und wieder an Goethes Zöglingen bemerkt. Die Kunst seines Vortrages besteht hier, bei dem richtigen Beachten des rhythmischen Numerus, in dem dem Redesinne sich genau anschmiegenden **Wechsel der verschiedensten Tonarten und Zeitmaße.** Hierdurch wirkt seine Deklamation in der höheren Tragödie zugleich auf das Vielseitigste und erhält bei dem beweglichen Leben den Schein der allgemeinsten Freiheit, so daß man oft glaubt, der Vortrag gehe (besonders bei Erzählungen) in den Konversationston über. Die Kunst zu erzählen versteht Eßlair überhaupt in einem hohen Grade . . ." (I, 162/3.)

„Eine hochfliegende Phantasie, verbunden mit jener besonnenen Selbstbeherrschung und der richtigen Anwendung der ihm zu Gebote stehenden Mittel ist es besonders, was ihn an die Spitze der tragischen Künstler unserer Zeit stellt." (I, 161.)

So offenbart sich in Eßlair das Schöpferische des Schauspielers, denn er tritt mit seiner Gestaltungskraft als Ebenbürtiger dem Werk des Dichters gegenüber, dessen Gestalten er nach seiner Natur umgestaltet. Zu Müllners „Schuld" (Hugo):

„Im besondern . . . war es die Tiefe seines Gemüts, worin er das, was ihm der Dichter entgegenführte, aufnahm und die ihm angeborene gewaltige Kraft, womit er das innig Ergriffene so mächtig wieder zurückgab, was der Darstellung dieser Rolle (in der ihn wohl niemand erreichen dürfte) jenen Stempel der Genialität und höchsten Kunstvollendung aufdrückt." (I, 165.)

In seinem Streben nach historisch gültiger Wertung geht Klingemann keineswegs an den Einwänden vorüber, die von anderer Seite gegen die Naturwahrheit in Eßlairs Kunst erhoben werden. Er setzt sich vielmehr eingehend mit Zweifeln an Eßlairs hohe Künstlerschaft auseinander:

„Man hat diesem Künstler mehr als jedem andern den Vorwurf gemacht, daß er den Effekt zu sehr auf der Bühne berücksichtige, und die leichtbestechliche Tageskritik, durch kollegialische Umtriebe noch schärfer aufgereizt, hat vielfach an ihm herumgezerrt und ihn, weil sie der einmal nicht abzuleugnenden Energie seines Talents doch mindestens einen Makel anschwärzen wollte, — den großen tragischen Manieristen unserer Zeit genannt. Können Manieristen übrigens solche Wunder tun, wie hier stattfanden, [Eremit in Kotzebues „Johanna von Montfaucon"] wo das offenbare **Nichts** nicht nur in ein **gewöhnliches,** sondern in ein, das ganze Publikum bis zu Tränen rührendes und im Innersten der Seele ergreifendes **Etwas** verwandelt wurde, oh, so führe doch ein günstiges Geschick der deutschen Bühne recht viele solcher **großen Manieristen** zu . . ." (III, 151.)

Der stärkste Beweis für Eßlair ist, daß dem Publikum der Eindruck jener proteischen Begabung, seiner Selbstschöpferkraft, zum Erlebnis wird:

„Was Müllners „Schuld" anbetrifft, so wurde sie auf dieser Bühne auf eine höchst würdige Art dargestellt, und vor allem erschien **Eßlair** als Hugo . . . ganz auf der freien Höhe seiner Kunst und als zweiter Schöpfer des ihm übergebenen Charakterbildes. Es gibt einen Wettkampf des mimischen Künstlers mit dem Dichter, wobei der letztere nichts verlieren und nur gewinnen kann und welcher bei der Ansicht höchsten Kunstgenuß gewährt." (I, 160/1.)

Hier kann sich Klingemann der Zeugenschaft Lessings versichern, der in der „Ankündigung" der „Hamburgischen Dramaturgie" vom Schauspieler fordert: „Er muß überall mit dem Dichter denken, er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken."

Von Eßlairs künstlerischer Intelligenz leitet Klingemann die Uebereinstimmung seiner Eigenpersönlichkeit mit dem Rollencharakter her; wir wissen bereits, daß ohne die künstlerische Identität auch keine Idealsynthese möglich ist:

„**Eßlair,** ein echt deutscher Künstler, gibt . . . überall einen **großen tragischen Zusammenhang** und nimmt in seinem tiefen Gemüte einen jeden tiefgedachten Charakter ganz auf und wird von ihm in allen Teilen seines Wesens berührt und gleichsam durchdrungen, wodurch jene echt künstlerische **Identität** entsteht, welche das innerste Geheimnis der mimischen Kunst ist." (I, 161/2.)

Wie hoch Klingemann Eßlairs Identitätsbegabung einschätzt, läßt sich aus seinem Endurteil über den Eremiten ermessen:

„Ich habe das Kotzebuesche Stück [vgl. S. 56] viel und in meinem Berufe bis zum Ueberdrusse sehen müssen, aber vor Eßlairs Darstellung es nie geahnt, daß die Rolle des Eremiten so gewaltig einzugreifen imstande sei, bis dieser — große Manierist sie vor meinen Augen durch die höchste Wahrheit eines veredelten, großartig gehaltenen Naturgefühls also belebte." (III, 153.)

Da Klingemann keine Schilderung von Eßlairs Lear gibt, fehlen die Vergleichsmomente mit Ifflands und Devrients Leistungen, von denen Eßlairs Auffassung bedeutend abwich; Klingemann sagt nur:

„Eßlair . . . richtete ihn poetisch in allen Momenten noch zur Majestät des **Königs** empor . . ." (III, 194.)

Eine der stärksten Rollen Eßlairs ist offenbar der Müllnersche Hugo gewesen. Klingemann spricht gelegentlich des Hugo über Eßlairs Monologbehandlung, die ihm so vorbildlich erscheint, daß er die künstlerische Notwendigkeit des Monologs, die er dem Dichter nur bedingt zugesteht, wenigstens diesmal durch Eßlair für gerechtfertigt hält:

„Eßlair selbst leistet hier noch sehr viel Großes, hauptsächlich aber verdient noch sein **Monolog** in der 5. Szene [des IV. Aktes]: . . . einer anerkennenden Erwähnung, da die Art und Weise bei dem Vortrage desselben zugleich eine künstlerische Rechtfertigung des hin und wieder nicht ohne Grund getadelten Selbstgesprächs abgibt. Wie Eßlair ihn ausführte, waren die Worte nur eben andeutende Exponenten des innern Gemütszustandes." (I, 164.)

Ganz Selbstschöpfer ist Eßlair als Antonius in Kotzebues „Antonius und Oktavian". Da werden nicht allein Einzelzüge verändert, sondern der Schauspieler gestaltet den dramatischen Charakter seiner Rolle vollkommen um, rundet ihn ab und gibt ihm die Motivierung, die der Dichter nur ungenügend durchgeführt hat:

„Eßlair war groß in seiner Darstellung und ein geborener Römer. Kotzebues Zeichnung ist freilich nicht die historisch-richtige. Eßlair verstand es jedoch, auch das Ueppige in diesem Charakter gehörig hervorzuheben und allen sich darauf beziehenden Stellen einen dithyrambischen Schwung zu geben, wodurch sie höher gestellt und veredelt wurden. Am bedeutendsten aber erschien mir **das tiefe in sich Zurücktreten** bei dem Tode des Eros, und ich werde nie den Ton vergessen, mit welchem er die Worte: „Diesen konnt' ich einen Sklaven nennen!" aussprach — es war echter **Brustton des Gefühls** und im Klange wie in der Bedeutung von gleichem

Werke und einem **Kopfredner** (analog dem Kopfsänger) durchaus unerreichbar." (I, 190.)

Absichtlich stellt ihm Klingemann Iffland gegenüber, der, an Natur geringer, Eßlair in der Kunstwirkung nahekommt, Eßlair verwandt in der letzten Vollendung seiner völlig anders-gearteten Mittel:

„**Iffland,** welchen er in manchen einzelnen Punkten berührt, indes er ihn durch Phantasie, Organ und hohe Heldengestalt im allgemeinen überflügelt, haßte alles, was an sogenannte **Schule** erinnerte und die Gesetze der **Natur** waren ihm die höchsten bei seinen Darstellungen. Bei **Eßlair** ist dies auch der Fall; doch aber sind beide Künstler in der Art und Weise ihres Verfahrens auf das äußerste voneinander verschieden, und Eßlair überbietet in der **höhern Tragödie** Iffland bei weitem." (I, 162.)

b) August Iffland.

War Eßlair der Held schlechthin, dessen persönlicher Eigenwert in der Prägung seiner Gestalten aufgeht, so ist Iffland der Charakterdarsteller, der Licht und Schatten, Weichheit und Härte vielfältig und jedesmal neu aus sich gestalten muß. Klingemann empfindet ihn in seiner Menschlichkeit näher und unmittelbarer.

Die Vermutung, Klingemann habe mehr Ifflands historische Bedeutung für die Schauspielkunst als sein schöpferisches Künstlertum betont, wird zunächst durch die überraschende Tatsache erhärtet, daß er Ifflands persönliche Art schildert. Persönliche Verbundenheit mit Iffland erklärt sie nicht. Denn bei Devrient, mit dem ihn gleichfalls Freundschaft verbindet, werden wir auch die geringste Andeutung solcher Schilderung vergeblich suchen. Erinnert man sich noch dazu, wie Klingemann in zahlreichen Fällen besonders Ifflands reformatorische Tätigkeit hervorhebt, so verstärkt sich der Eindruck, daß Ifflands Kunst für ihn erst an zweiter Stelle steht:

„Hier blieb mir sein Charakter, welchen er überhaupt bei einem sanguinischen Temperamente, außer den Momenten, wo es die Form galt, wenig verleugnen konnte, nicht verborgen. Iffland meinte es als Mensch und Künstler in der Hauptsache herzlich gut; aber der Augenblick konnte schnell und ungewöhnlich über ihn bestimmen und seine Handlungsweise ging mehr aus Enthusiasmus als unwandelbarer, gleichmäßiger Charakterfestigkeit hervor; weshalb er sich denn in seinem Leben so vielfach vergriff, übereilte und in

der kürzesten Zeit die entgegengesetztesten Ansichten vertauschte. Dabei war er jähzornig und konnte sich, besonders wo er als Künstler gestört wurde, bis zum Aeußersten vergessen, was er jedoch eben so schnell und auf die gutmütigste Weise wieder auszugleichen suchte." (I, 406/7.)

Klingemann beruft sich auch auf den Theaterhistoriker Iffland. Er führt (I, 118) aus Ifflands Autobiographie[26]) eine psychologische Studie über das französische Theaterpublikum an und gibt ein anderesmal zur Klärung der Versfrage einen an ihn gerichteten Privatbrief Ifflands auszugsweise wieder.[27])

Bemerkenswert, daß Ifflands Kunst durchaus nicht dem Zeitideal entspricht. Ifflands Eigenart beruht hauptsächlich in dem Durchsetzen seiner Einseitigkeit. Die höhere Formbegabung für die Klassik geht ihm ab; er ist kein Erfüller der Zeitgebote wie Eßlair und Sophie Schröder, erst recht nicht ihr Ueberwinder —wie Devrient:

„Ifflands Künstlergang glich übrigens dem eines niederländischen Malers, und Wahrheit, Natur sowie originelle Charakteristik waren ihm das Höchste. Für das Hinaufstreben zum Ideale selbst fehlte es ihm an Phantasie sowie an innerer Rhythmik, als deren Gegner er sich sogar in der Poesie erklärte. Das häusliche Gemälde [also das bürgerliche Familiendrama] sowie die eigentliche niederländische Schule auf der Bühne gewann durch ihn die höchste Ausbildung. Er verfiel jedoch bald in den Fehler, dessen sich alle Künstler, denen es an Universalität mangelt, schuldig machen, nur dasjenige Kunstgenre, in welchem er vorzüglich glänzte, als das einzige und wahre anzuerkennen. Bei einem Künstler, welcher zugleich Bühnenvorsteher ist, muß ein solcher Irrtum aber von so schlimmeren Folgen sein, als er die kleine Welt der Bühne auf einzelne Erdteile reduziert, die eigentliche Kultur selbst aber nur dem von ihm besonders protegierten ausschließend zuwendet und die andern dagegen in der Barbarei liegen läßt." (I, 111/12.)

Theatergeschichtlich betrachtet, ist Ifflands Schauspielkunst das Bindeglied zwischen dem Realismus der Vätergeneration und der sich in der Zwischenzeit anbahnenden Mosaikkunst der nachromantischen Virtuosen:

„Seine Intention als dramatischer Schriftsteller und Bildner auf der Bühne war: **Wahrheit, durch das Gefühl veredelt, aber nicht durch die Phantasie erhoben;** deshalb haßte

[26]) Meine theatralische Laufbahn. Leipzig 1798.

[27]) (III, 57.)

er alles Ideale, den Rhythmus, den Kothurn der Tragödie und die höhere Romantik, und wirkte einseitig zur Ausbildung und Vollendung einer einzelnen Schule, als deren Stifter man **Ekhof** bezeichnen kann. Mußte er sich, durch Zeit und den Geschmack bezwungen, zum Gegenteile bequemen, so geschah es mit innerm Unwillen." (I, 407.)

Iffland liegt die Aufklärung im Blute, und er kommt Zeit seines Lebens nicht über ihren Bannkreis hinaus. Daher erscheint er als Eiferer und seine einseitig-starre Kunstanschauung als — entwicklungsgeschichtlich bedingter — Atavismus, dem überdies seine eigene Natur im weitesten Maße entgegenkommt.

Seine Körperlichkeit versagt ihm die heroische Pathetik, die für Eßlair zwangsläufig war; jene „eigentliche niederländische Schule" macht Ifflands nüchternen, mehr erdachten als durchfühlten Realismus aus, der zwar im Bürgerlichen wurzelt, der aber durch einen aristokratisch-romantischen Einschlag davor bewahrt bleibt, hausbacken zu werden. Durch sein Hinneigen zu aristokratischen Formen ist Iffland bei seiner Phantasiearmut dazu berufen, frei von der Uebertreibung und Unsicherheit der meisten Schauspieler, der Grandseigneurdarsteller seiner Zeit zu sein:

„Charakterdarstellungen aus der feinen Welt auf die Bühne zu übertragen, war ohnstreitig Ifflands glänzendstes Verdienst, er erschien überall ein geborner Hofmann und blieb es auch als Dichter und ausübender Künstler . . . (I, 147.)

Wenn Eßlair dem künstlerischen Ideal seiner Zeit entspricht, so erklärt sich Ifflands Machtstellung vielleicht daraus, daß er das Lebensideal seiner Zeit verkörpert. Damit wäre seine gesellschaftliche Rangerhöhung zeitgeschichtlich begründet, als Ausdruck der Erkenntnis, daß er die soziale Sehnsucht des Bürgers künstlerisch zu verklären gewußt hat.

Klingemann führt aus, welche Folgerungen Iffland aus seinem Realismus zieht. Es handelt sich um sein Wirken „in der höhern Tragödie":

„Dieser verwarf . . . alle poetische Form hier gänzlich und er war, (wie er mir selbst oftmals unumwunden erklärte), ein entschiedener Feind der Rhythmen und Verse, weshalb er ihm denn auch in seinen Darstellungen des Wallenstein, Tell usw. den offenbaren Krieg ankündigte und sie überall auf eine sehr unbarmherzige Weise behandelte." (I, 162.)

Iffland verstößt gegen die Schönheitsnorm der Epoche, wenn er es wagt, den Helden unheroisch darzustellen. Es scheint fast, daß Iffland nur durch die Wandlung der Kunstan-

schauung, die er als Intendant und Regisseur in den letzten zehn Jahren seines Wirkens durchgemacht, die Zeit mit sich ausgesöhnt hat; da kommt er von dem puritanischen Realismus der Vätertradition zu einem mehr romantischen. Der Tell-Darsteller Iffland vertritt andere Grundsätze als der Regisseur der „Jungfrau von Orleans". Am eigenwilligsten ist Iffland in der Versfrage:

> „Der Vers soll im Tragischen **zur Schönheit führen,** aber nicht **von der Wahrheit abführen.** Weil Iffland das Letzte von ihm befürchtete und auch weiterhin den Erfolg nur zu deutlich vor sich sah, so kündigte er ihm im allallgemeinen den Krieg an, indes er für **seine eigene** Art und Kunst, welche originelle Kopien aus der Wirklichkeit selbst zusammensetzte, garnicht anzuwenden war." (III, 59.)

Ifflands Gestaltungen selbst sind nicht mit Phantasie gesehen, sondern errechnet und zusammengesetzt. Daraus erklärt sich die für Iffland charakteristische Nüancenfülle und das Mosaikhafte seiner Kunst. Die Haltung ist entscheidend für jede seiner Rollen. Hat er auch gegen die Lebensechtheit seiner Schöpfungen kaum jemals verstoßen, so vermochte doch seine spröde Natur sich der dichterischen Urform oft nicht genügend anzupassen.

Es wird verständlich, warum Iffland am Wallenstein gescheitert ist. Die realistische Seite seines Wesens, von Schiller heroisch gestaltet, wird durch Iffland Alltagsstil verzerrt und verkleinert, um wieviel mehr muß das Geheimnisvolle, Unerklärliche des Sternenglaubens Iffland mißlingen, dessen Logik bestrebt ist, jede Gestalt zu enträtseln, ins Helle zu rücken! Ifflands niederländischer Gegenständlichkeit fehlt Rembrandts Helldunkel. Klingemann bezeichnet Ifflands Uebernahme des Wallenstein geradezu als einen:

> „. . . Mißgriff, . . . weil diese ganze Kunstschöpfung völlig von ihm aufgelöst wurde und in zwei widerstreitende Gegenteile zerfiel. Sein **astrologischer** Wallenstein nämlich erschien durchaus manieriert und überkünstelt; indem es ihm an schöpferischer Phantasie mangelte, sich zu einer höhern Wahrheit selbst emporzuschwingen. Den **politischen** Wallenstein dagegen zersetzte er auf seine Weise möglichst in eine schneidend scharfe Prosa und brachte freilich so etwas aus ihm hervor, was nur leider nicht zu der Heldennatur paßte, welche Schillers unsterblicher Genius dichtend für die Nachwelt erschuf." (I, 405/6.)

Eigentümlicherweise scheint ihm Iffland außer als Lear in keiner Rolle vorbildlich zu wirken. Nicht einmal in seiner be-

rühmtesten, vielleicht größten, sicherlich entscheidendsten Leistung des Franz Moor. Den spielt Devrient so:

„. . . daß selbst Ifflands Darstellung wie ein Schatten in der Erinnerung verdunstete." (III, 345.)

Das gleiche Schicksal hat Ifflands Shylock, für den ihm Devrients proteischer Reichtum der Gestaltung fehlt:

„Wohl haben Iffland und andere die Rolle gespielt, und mancherlei aus ihr gemacht — nur keinen **Shylock.** Vielleicht hat sie die allgemeine Klassifikation des Stücks als Lustspiel vom Wege abgeführt oder aber, was wohl am wahrscheinlichsten ist, wagte sich ihr Genie nicht in den tiefen Schacht dieses furchtbaren Charakters hinab . . ." (III, 350.)

Iffland ist nach Klingemanns Beobachtung auch in seinem ureigensten Charakterfach nicht ungehemmt, selbst Falstaff beispielsweise:

„War für Iffland zu allgemein und überschritt seine eigentümlichen Schranken." (I, 398.)

Ifflands Kunst entbehrt keineswegs der starken Wirkungsmöglichkeiten, aber sie werden selten ganz ausgelöst, da seine Natur nur nach einer einzigen Seite ergiebig ist. In der Rolle König Lears vereinigen sich alle für Iffland günstigen Voraussetzungen: Die aristokratische Haltung, reichgegliederte psychologische Entwicklung, dagegen keine ausgesprochene Rhetorik, sondern starke Spielszenen. Treffen alle günstigen Voraussetzungen für Iffland zusammen, dann erkennt Klingemann ihm auch die höchste Wirkung zu:

„Es ist nach meiner Ansicht keinem Zweifel unterworfen, daß Ifflands Phantasie, als der schwächste Teil seines Künstlervermögens, dem kühnen Flug mit dem himmelanstürmenden britischen Genius nicht wagen konnte und daß er daher bei seiner Ausführung des Lear mehr auf dem Boden blieb und seine vorzüglichste Anstrengung auf den psychologischen und pathognomischen Teil der Darstellung verwandte. In diesem erschien er aber groß und als wahrhafter Meister, und die Wahrheit seines Todes ergriff ebensosehr das innerste Gemüt als der gegen die undankbaren Töchter ausgesprochene Fluch die ganze Seele durchschnitt; ja, er wirkte hierin so mächtig, daß er oft selbst die mit ihm Spielenden völlig in ihrer Darstellung hemmte, wie ich es denn z. B. als Tatsache anführen kann, daß meine Frau, welche früher neben ihm die Goneril darstellte, durch die Innigkeit seines Spiels, der feindseligen

Rolle ganz zuwider, auf der Bühne unwillkürlich bis zu Tränen gerührt wurde." (I, 86.)

Das Bild des Schauspielers Iffland schließt die Gesamtcharakteristik des Künstlers nicht ab, — uns wird noch der Dramatiker, der Intendant und Regisseur Iffland beschäftigen; erst dann ist der Darsteller Iffland in seiner Eigenbedeutung erkennbar.

c) Sophie Schröder.

„Wenn **Eßlair** ein geborener Held auf der Bühne war, so muß man die **Schröder** für eine geborene Heldin erklären, und jener Künstler überbietet sie nur als Mann an einer noch imposanteren und verhältnismäßig höheren Gestalt. In Hinsicht auf Organ, Phantasie und gesamte intensive Kraft berühren sich beide aufs innigste . . . Beide Künstler müssen sich . . . aufsuchen, denn sie sind wie die **Bethmann** und **Iffland** durchaus auf der Bühne füreinander geschaffen." (I, 390.)

Mit dieser Gegenüberstellung reiht Klingemann die Heroine nach ihrer künstlerischen Kraft unter die Großen ein, stellt sie neben Eßlair und Iffland:

„Was die Schröder so bedeutend macht, ist jene intensive, echt **heroische Kraft,** welche sich minder durch Deklamation und Emphase als eben durch das innere **Sein** und **Bewußtsein** ausspricht. . . . Im Tragischen ist sie ohne Frage die erste unter den jetzt lebenden deutschen Künstlerinnen, ja sie ragt **im Idealen** selbst über die verstorbene **Bethmann** empor, und nur die **Haendel** würde sich darin mit ihr messen können, wenn sie ihr bedeutendes Talent nicht **zersetzt** und sich einseitigen Richtungen zu sehr hingegeben hätte." (I, 331.)

Klingemann spricht über ihre künstlerischen Mängel und die Wandlungen, die ihre Entwicklung aufwies:

„. . . von äußerer Gestalt nur mittlerer Größe . . . ihr Auge ist mehr scharf als feurig und ihre zürnenden Blicke sind bedeutender als die liebenden. Der Mund ist rein geformt, aber sie redet oft damit nach der linken Seite bei zu schief gezogener Oeffnung hinaus und drückt das Auge dabei scharf zusammen, was sich hin und wieder dem Krampfartigen zu sehr nähert . . . Früher soll Enthusiasmus und stürmische Phantasie ihrer oft zu sehr Meister geworden sein und manche finden sie jetzt . . . **kälter,** . . . . **gediegener** . . . Sie faßt alle heftigen Affekte am

tiefsten und gewaltigsten auf. Sanftere sagen ihr gegenteils weit minder zu, obgleich es ihr keineswegs an den milden Tönen dafür gebricht." (I, 331/2.)

Darüber hinaus bleibt fleckenlos das Proteische, das Einmalige bestehen. Wir erinnern uns, daß Schröders an sich kleines, scheinbar ausdrucksarmes Auge und die hohe, im Affekt heisere Stimme seiner beispiellosen Leistung als Lear die schwersten Hindernisse bereitet haben. Hier wie dort stehen die äußeren Mittel hinter der Wirkung zurück. Schön ist nur die Stimme der Schröder. Klingemann empfindet dies fast als ein Zuviel; jedenfalls betont er die hohe Leistungskraft, die das Organ als Mittler der Seele ausströmt:

„. . . Ihr Organ ist in der Tiefe eines der herrlichsten, welches ich je gehört habe und nimmt es (wie z. B. in **Medea**) an Kraft mit dem Donner auf; obgleich es dabei durchaus nichts von jenem **Männlichen** in sich hat, welches uns bei manchen **Französinnen** oft so unangenehm auffällt. . . . . Was ihre Deklamation selbst betrifft, so ist mir in dieser Rücksicht nie etwas Bedeutenderes vorgekommen, und und sie hat darin gleichsam eine **plastische** Vollendung erreicht; ja, jedes Wort ist so klar und streng gehalten, daß daß man sagen möchte, die ganze Rede sei in den reinsten Marmor eingeschrieben. Nur die **Wolff** würde noch auf der deutschen Bühne ebensoschön reden." (I, 332/3.)

Sophie Schröders Spiel drängt stets zum plastischen Ausdruck: Die Schlafwandelszene Lady Macbeths:

„Das Händewaschen war nicht bloß ein leichtes Andeuten, sondern ein starkes mechanisches, ringendes Reiben, als wollte sie den blutigen Mord wie eine giftige Schlange von den reinen Händen herunterstreifen . . . Dies mag hinlänglich sein, um als Beweis zu dienen, daß die Künstlerin jene tieferen Geheimnisse des Lebens, welche Shakespeares Genius allein so wunderbar in seinen Dichtungen aufgriff, mit einer ähnlichen darstellenden Kraft zur Ansicht hervorzuführen mächtig war." (I, 347.)

Zu Voltaires „Merope":

„**Sophie Schröder** ist von den ersten deutschen Kunstrichtern als eine Meisterin in hochtragischen Rollen bereits anerkannt, deshalb kann es auch keiner Schmeichelei ähnlich sehen, wenn ich ihr Spiel in dieser, für vollendet erkläre. Es war völlig aus einem Gusse, und das Einzelne griff so kräftig zum Ganzen ein, daß mir eine kritische Analyse gleichsam als eine Zerstörung des schönen Kunstwerkes er-

scheinen würde. Wo ein solches aber in dem Maße vollendet ist, da darf man nur ausrufen: Kommt und sehet!" (II, 200.)

In diesem Bekenntnis zur „kritischen Analyse" offenbart sich Klingemanns unbeirrbarer Takt und sein hoher Wert als Theaterhistoriker. Die Ausbildungszeit des Anfängers wird wieder lebendig:

„**Madam Schröder** hat von Beginnen ihrer tragischen Laufbahn an auf ihren Vortrag ein großes und ausgezeichnetes Studium verwendet, ja selbst, um Schwierigkeiten hinsichtlich der Deutlichkeit zu überwinden, sich (nach ihrer eigenen Erzählung) ungewöhnlicher Hilfsmittel bei dem lauten Einüben ihrer Rollen bedient. Dadurch hat jener Vortrag selbst eine Klarheit und Strenge erlangt, welche man in der Tat für **plastisch** erklären möchte, indes die höchsten Momente von eigentlicher **Kraft** eben durch jene Artikulation und feste Beherrschung der Rede zu einer ungewöhnlichen Bedeutung hervorgehoben werden." (II, 288/9.)

Eine der wenigen tadelnden Kritiken betrifft Stilfeinheiten:

„Ich möchte nur ein paar **einzelne** Stellen tadeln, wo die Künstlerin, wie ich auch schon früher an ihr bemerkte, sich scharf prosaischer Schlaglichter bediente, um den Effekt leidenschaftlicher Momente durch sie auf eine unerwartete Weise zu verstärken. Wer die Künstlerin auf der Bühne genauer beobachtete, kann es nicht übersehen haben, daß sie es hin und wieder liebt, in starken Szenen für einen Augenblick aus der idealen Kunst in die Wirklichkeit hinüberzutreten und gleichsam dem höhern Gesange einen **Schrei der Natur** als Kontrast entgegen zu setzen. Das überrascht zwar, aber es widerstreitet dennoch dem in sich cohärierenden Stile der Darstellung und ist nicht selten auch für den Nichtkenner von zu **greller** Wirkung." (II, 234.)

Das Proteische in Sophie Schröders Gestaltungskraft offenbart sich [Kotzebue: „Antonius und Octavian"]. Ihr Spiel hat etwas Schicksalhaftes:

„Jeder nächste Moment überbot von jetzt an den vorhergegangenen an künstlerischer Gewalt, und es kam ein Doppelspiel zur Erscheinung, wie ich es bis dahin nie in solcher Bedeutung vorgefunden hatte . . . Man sagte mir schon früher, daß die Schröder ähnliche Momente in der Darstellung nicht mäßige, sondern sie vielmehr mit einer echt Shakespeareschen Kühnheit ausführe; dieses war denn auch hier in der Tat der Fall, und sie rang wild mit der sie umwindenden Laokoonsschlange vor unsern Augen und ließ der

Wahrheit umsomehr ihr volles Recht widerfahren, als die Katastrophe selbst noch eine kühnere Vollendung dadurch erhielt. . . Und donnert dann, sich im Todeskampfe windend, ihre Flüche, . . . bis die Ohnmacht sie ergreift und sie den letzten Meisterzug mit einer unwillkürlichen **Kniebeugung** vollendet, welche sie vor Rodogünen niederzustürzen droht. Da bietet sie noch einmal alle Kräfte auf, reißt sich mit der gewaltsamsten Anstrengung empor und geht . . . auf die Vertraute gestützt, den höchsten tragischen Triumph feiernd, von dannen."[28]) (I, 339/40.)

Selbstschöpferisch im vollkommensten Maße erscheint die Schröder als Lady Macbeth. Da erreicht sie das ideale Uebereinstimmen aller künstlerischen Mittel, die Harmonie im Gräßlichen:

„Wie dieser Charakter aus einer einzigen Leidenschaft fest und entschieden hervorging, so herrschte auch in der Darstellung vom Anfange bis zum Ende die bestimmteste Objektivität, und alles trat klar in das Leben . . . Alles war hier aus einem Gusse und ganz das, was es sein sollte, weshalb denn auch im besondern nichts hervorgehoben werden kann, eben weil sich jedes einzelne mächtig zum Ganzen hindrängte und wir nirgend ausrufen konnten: hier oder da ist die Künstlerin groß! . . . Was jene Zerrüttung selbst betrifft, so äußert sie sich wie ein magnetisches Schlafwachen oder Nachtwandeln, bei welchem der scharf aufgeregte Geist, den schlummernden Körper gleichsam als toten Sklaven umhertreibt und ihn in bloß mechanische Tätigkeit setzt. So behandelte auch die Künstlerin diesen Zustand . . . Ihr Auge war offen, aber es sah nicht, der Gegenstand war außer ihr, aber die erweiterte Pupille fixierte ihn nicht . ." (I, 344/346.)

Sophie Schröders Größe liegt in ihrer widerspruchslos in sich ruhenden Schaffenskraft, die nie an Gestaltungsunfähigkeit zerbrechen kann. Darin gehört Sophie Schröder an Eßlairs Seite. Vor Iffland hat sie die Großzügigkeit der Leidenschaft voraus. Unter den berühmten Schauspielerinnen der Zeit wird sie vielleicht am meisten bewundert, nicht geliebt, sie ist wenig weiblich, ihre Natur weist sie ebenbürtig an die Seite der großen Schauspieler. Es ist kennzeichnend, wohl für die gesamte Geschichte der deutschen Schauspielkunst, daß die Tragödin Sophie

[28]) Wir denken hierbei an Lessings Schilderung vom Tode der Sara Sampson im 13. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie": „Madame Hensel starb ungemein anständig".

Schröder der künstlerischen Idealsynthese ihrer Zeit als Einzige genügt und sich eben dadurch um einen Schritt entfernt von ihrem Weibtum.

d) Ludwig Devrient.

Für Klingemann gipfelt die zeitgenössische Schauspielkunst in Ludwig Devrient. Er empfindet das kostbar Einmalige in der Erscheinung dieses Schauspielers. Die Fülle seiner Begabung war seit Fleck keinem mehr geschenkt —, selbst nicht den drei andern Großen; Wandlungsreichtum, der komödiantische Spieltrieb: hemmungsfremd bis an die Grenze des Möglichen vorstoßend, ein reiches Menschentum, all dies in den Schatten gestellt von der Wucht seines tragischen Schicksals: Devrients Verfall ist qualvoller als Ekhofs Körpermängel, furchtbarer als Wolffs allmähliches Verstummen.

Devrient ist Tragöde und Komiker, aber anders als Iffland, dessen Lear die gleiche Mosaiktechnik aufwies wie sein Falstaff; Devrient ist reich genug, um verschwenderisch jede Farbe, jeden Ton seiner Kunst nur ein einziges Mal zu verwenden:

> „Devrients eigentümlichstes Verdienst als darstellender Künstler ist **geniale Charakteristik** und **angeborener echt poetischer Humor** . . . Er schafft aus sich mit gänzlicher Umänderung der Maske und des Redetons . . . täglich neue und gänzlich voneinander verschiedene Menschen und stattet dieselben mit wahrem achten Leben und der höchsten Originalität aus. Er ist dabei seines **angeborenen** Talents halber **dreister** und **kecker** wie Iffland, welcher mehr bedachtsam und prüfend bei dem, was er sich **anerschuf,** zu Werke ging; übrigens aber bedient er sich gleich diesem Künstler nie **greller** Mittel, sondern sein komisches Produzieren ist eben leicht, ohne scheinbare Absicht und trifft deshalb mit den Bildern der Natur in der vollendeten reinsten Objektivität wieder zusammen." (I, 393/4.)

Diese aus dem Proteischen geborene Verschwendung, dieses Hinfälligmachen aller Thesen über die „Identität" des Schauspielers erkennt Klingemann, als er Devrient an einem Abend hintereinander zwei Rollen hat spielen sehen:

> „Daß Devrient ein großer Charakteristiker sei, bewies mir schon allein diese Umgestaltung der vorigen Person in eine durchaus neue und mit jener in **keinem** Punkte verwandte, ja, ihr vielmehr so entgegengesetzte, daß ich mich vergeblich bemühete, die Identität des Schauspielers selbst in beiden wiederzufinden." (I, 372.)

Unmittelbar überträgt sich die Wirkung seiner immer neu schöpferischen Gestaltung auf den Zuschauer. Klingemann überliefert der Theatergeschichte den Eindruck von Devrients schöpferischen Phantasie als einzigartiges künstlerisches Erlebnis:

„Schade, daß Devrient sich niemals als darstellender Dichter versucht hat, denn eine originellere produktive Phantasie . . . ist mir nicht leicht vorgekommen. . . So schilderte er mir die Personen aus einem mir unbekannten Romane . . . und gab ihnen eine solche originelle Bedeutsamkeit, daß ich, dadurch angezogen, mich bald darauf selbst an die Lektüre des Werks machte, sofort aber auch erkannte, wieviel seine eigene Phantasie dabei hinzugetan, welche eben jene mir abgeschilderten Charaktere gleichsam erst umgedichtet und in erhöheter Potenz erschaffen hatte. Auf eine ähnliche Weise gestalten sich denn auch die dramatischen Gebilde ganz neu und eigentümlich in seiner innern Anschauung, und er versteht oft den unbedeutendsten Nebenfiguren in einem Schauspiele bei der Darstellung auf der Bühne eine Originalität und Eigentümlichkeit abzugewinnen, von welcher der Dichter selbst, den er so mit über seinen eigenen Gesichtskreis erhob, ganz und gar nichts geahnt hatte." (III, 322.)

Devrients Verhängnis ist, daß gerade diese stärkste Kraft seiner Begabung die Verfallskeime in sich trägt. Da von Natur seine Intuition größer ist als seine Technik, die nach maßgebenden Zeugnissen nichts Außergewöhnliches hatte [vgl. Eduard Devrient: Gesch. d. dt. Sch., Pag. 363: „in gewissen deklamatorischen und Repräsentationsrollen war er förmlich stümperhaft"], so vermag Devrient, seit er sich nicht mehr auf die Intuition verlassen darf, das Versiegen der Schöpferkraft durch kein Kunstmittel mehr aufzuhalten. Zu einer Zeit, da sein Schaffen selbst immer noch reifend aufsteigt, verfällt das Nervensystem:

„**Devrient** ist ein geborenes und nach allen Richtungen sich ausdehnendes **Genie,** welches im Augenblicke schafft und oft bildet, oft auch im Bilden zerstört — und zwar **sich selbst mit**. . . . Abspannung und Ueberreizung grenzen hier so nahe aneinander, daß sie sich oft in einer und derselben Darstellung berühren und eine herrliche Kunstschöpfung vor unsern Augen beginnt, ihren Gipfel erreicht, und völlig wieder untergeht." (I, 392/3.)

Die Verfallserscheinungen, die übrigens nicht stetig zunehmen, sind Gedächtnisschwäche und Aussetzen der Gestaltungskraft

bis zum völligen Farbloswerden einer Figur. Falstaff, Berlin um 1817:

„Leichte, über diese echt geniale Darstellung hinfliegende Schatten wurden durch ein hin und wieder aussetzendes Gedächtnis veranlaßt, aber, das viele Treffliche überglänzte sie." (I, 398.)

Wenige Jahre später aber, bei einem Braunschweiger Gastspiel in Klingemanns „Ahasver":

„**Devrient** hatte die Titelrolle genial aufgefaßt, aber er gab sie nur fragmentarisch; denn wie auch seine gewaltige Phantasie hier die Schwingen auszubreiten wagte, so hielten doch die physischen Mittel nicht mehr stand und verließen ihn zu oft wider seinen Willen. . . . **fremde** Personen . . ., welche ihn nie in seiner vollen Kraft kennen lernten, können leicht zweifelhaft gemacht werden, ob jene [sc. Talente] wirklich in dem so oft gerühmten vollen Maße stattgefunden haben — und das grade ist am meisten zu bedauern, weshalb denn auch das Schicksal jedes großen Künstlers glücklich gepriesen werden muß, der mit dem frisch grünenden Lorbeerkranze auf dem Haupte in der Herrlichkeit seiner höchsten Vollendung abgeht und — nicht wiederkehrt!" (III, 306.)

Die „Verbrechen seiner Zeitlichkeit" werden auch bei Devrients zeitüberdauernden Gestalten nicht zu übersehen sein, so oft Klingemann an ihnen Spuren der Zerstörung aufdeckt. Plastisch und lebensnah ersteht Devrients Bild, wenn Klingemann die großen Schöpfungen Devrients schildert, miterleben läßt — zelebriert.

Von den mehr als fünfzehn kritisch und ästhetisch abgetönten Skizzen scheinen sieben am ergiebigsten, nach ihrer Ausschöpfungsmöglichkeit und nach Bedeutung der Rollen. Klingemann gibt selbst an, wie er die empfangenen Eindrücke festgehalten hat:

„Ich habe über Devrients Leistungen, welche ich in dieser Periode von ihm sah, verschiedenes flüchtig in meinem Tagebuche und zwar unmittelbar nach den jedesmaligen Vorstellungen skizziert, was vielleicht in mancher Hinsicht treffender bezeichnen möchte als trockene, weit ausgreifende Analyse, indes es dabei nie von der Wahrheit zu eitelm, leeren Lobhudeleien abschweift und somit auch das, was nicht in Abrede zu stellen ist, keineswegs verhehlt: nämlich, daß eben der bei Devrient offenbar eingetretenen Infirmität halber seine jetzigen Darstellungen noch als Torsos oder geniale Bruchstücke seines frühern kohärierenden Künstlertums zu betrachten sind, welche indes, insofern sich manches darin umso unerwarteter geltend macht, ein nicht minder

beglaubigtes Zeugnis über sein eingeborenes Genie, das sich, wo es ihm nur die physischen Bedingungen gestatten, sofort wieder siegend Bahn bricht, an den Tag legen." (III, 343/4.)

Die ausgewählten sieben Rollen setzen sich zusammen aus zwei Rollen des zeitgenössischen Theaterstücks: Lämmermeier [29]) und Schewa,[30]) einer klassischen Rolle: Franz Moor, einer Molière-Rolle: L'avare und drei Shakespeare-Rollen: Falstaff, Shylock und Lear.

Klingemanns Schilderung des „Lämmermeier" läßt mit ihrem Vibrato-Stil etwas von Devrients genialer Spieldämonie spüren:

„Echt Hogarthsche Keckheit und Frechheit; — überströmender Humor bei wüster Ausgebranntheit; — Jean Pauls weltverachtendes Prinzip in dem ganzen Menschen versinnlicht. Im durchgreifenden Epikuräismus ein unaussetzendes: mihi est propositum! und dabei, sobald ihm ein Mädchenantlitz nur aufgeht, von der angenehmsten Liederlichkeit. — Aber wir können auch in der erborgten Parure **galant** sein — und wie? — der Bruder Liederlich verkehrt als Genie bis der Geist ihm überkommt, mit dem Reim, de grege Epicuri! Welche meisterhafte Besoffenheit — Uebung und völlige Gewandtheit in der Sache — nur ein einziges Mal ein aussetzender Moment von innerer Anschauung, wie wenn es im Gemüte nüchtern werden wollte, wovor der Körper gleichsam zu erstarren scheint, bis ihm die humoristische Reflexion: „wenn — Sie einmal knüppeldick sind — so trinken Sie ein Glas Rum!" ganz in sein eigentliches esse zurückbringt. — Iffland taumelte hier auch — aber was ist **konventionelle** Besoffenheit gegen **geniale?** . . . Am Schlusse herausgerufen, hatte er die Tramontane offenbar verloren und verwickelte sich zum Danke in einem Wischiwaschi, was das Publikum, auf eine seltsame Weise mystifiziert, jedoch als bare Münze und aus der Rolle nachwirkendes poetisches Delirium aufnahm. — Weiterhin gestand mir der Künstler, daß die Darstellung des Lämmermeier einen so drastischen Effekt auf ihn selbst hervorbringe, als ob ihm Kantharidenbeigebracht seien, welche sich auf eine dissolute Weise Luft zu machen suchten." (III, 347/8.)

Die zweite Rolle ist der Jude Schewa. Da Devrient 1822, dem Jahre der hier geschilderten Vorstellung, mit zer-

[29]) In „Künstlers Erdenwallen" von Julius v. Voß.

[30]) In den „Juden" von Cumberland.

störtem Organismus nur selten noch eine Rolle vollständig durchzuführen vermag, betont Klingemann den Ausnahmefall. Heinrich von Kleist innerst verwandt, der die „Unbeständigkeit" als sein einziges Beständiges bezeichnete, erscheint Devrient durch das Fehlen jeglichen „reinen Gleichgewichts" in seinen künstlerischen Elementen.

„Der heutigen Darstellung physisch und psychisch ganz gewachsen, so daß sie vom ersten bis zum letzten Auftritte festen Stand hielt. Früher wollte ich eine vergleichende Zusammenstellung zwischen Devrient und Iffland nicht als zweckmäßig anerkennen, seitdem ich aber mit jenes Leistungen vertrauter geworden bin, habe ich gefunden, daß ihre tiefere Psychik sich nicht selten, eben aus den entgegengestellten Ifflandschen, schärfer bestimmten und gleichsam wie durch eine vergleichende geistige Anatomie näher charakterisieren läßt. — So wohnte Ifflands Kunsttreiben eine gewisse — ich möchte sagen, konventionelle Berücksichtigung bei, welche seine Darstellungen minder im allgemeinen für den **Menschen an sich** als für den **Mann der feinen Welt** berechnete, indes er zugleich einem **sentimentalen Gefühlsideale** nachspürte, und darum bei einer konventionellen **Veredelung** seiner Charaktere auch eine moralische **Verweichlichung** derselben eintreten ließ. — Beider Künstler **Schewas** machen dies klar, und der Ifflandsche verhielt sich etwa zum Devrientschen wie ein verfeinerter jüdischer Hofagent zum echt populären, ehrlichen Schacherjuden. Den letztern zu geben, mangelte es Iffland durchaus an der dazu notwendigen **genialen Dreistigkeit,** indes Devrient grade mit ihr aus dem **Schmutze** den leuchtenden **Juwel** hervorzuziehen versteht und den Gegensatz von Aeußern zum Innern überall **mehr sucht** als **scheut.** Reines **Gleichgewicht** würde ihm gar nicht zusagen und so zeichnete er z. B. auf die früher von Iffland gespielte Rolle des **Wittburg** [31]) bei der bescheidenen Ablehnung derselben deutsam einen **Sarg,** eben weil er sich überzeugt hielt, in der reinen Sphäre des Sentimentalen Iffland den Platz einräumen zu müssen. Der Beifall bei der heutigen Vorstellung war so stürmisch, daß Devrient nicht nur am Schlusse, sondern schon (was in Braunschweig unerhört ist) nach dem 3. Akte gerufen wurde." (III, 345/6.)

Die Titelrolle in Molières „L'avare",

[31]) In dem Schauspiel „Clementine oder die Versöhnung" der Frau von Weißenthurn.

„Der Geizige.

Iffland gab den **geizigen Kammer-Rat,** von **Zschokke; Devrient** den avare kat' exochen von **Molière.** Wer von beiden hat Recht? — Ich denke, **beide,** — und zwar eben weil jeder von ihnen seinen Weg auf eine echt künstlerische und geniale Weise verfolgte, obgleich es nicht in Abrede zu stellen ist, daß Devrient in Beziehung zu dem Originale des Molière **konsequenter** verfuhr . . ." (III, 352.)

Klingemann sieht, — während desselben Braunschweiger Gastspiels — Devrient als Franz Moor. Es ist ein Abend, an dem Devrients Physis teilweise versagt wie schon meist in dieser Zeit.

„I. und II. Akt unsicher; ängstlich, öfteres Versprechen; — nicht im Kostüm daheim; — Mantelzupfen; — Verlegenheit der rechten Hand, welche der öfteren Unterstützung der Linken bedarf; — einzelne geniale Aufblitze bei allgemeiner unsicherer Zerstreuung. Anzug in beiden Akten nobel; schwarz mit Gold. — Maske: weder Verzerrung, rotes Haar noch Höcker; aber **innere, moralische** Häßlichkeit aus dem tückisch verzogenen Auge hervorschleichend, — vor **solcher** Häßlichkeit erschrickt die **Seele** . . ." (III, 344.)

„III. Akt — Trauerkleidung; Hermelinmantel; den gebietenden Grafenstern glitzernd auf der Brust. Das Genie macht sich Luft mit der wachsenden Leidenschaft — der Geist fängt an den Körper zu vergessen; die höhere organische Kraft entbindet sich, und der Künstler hat festen Boden gewonnen. Von nun an steigt es durch alle Szenen bis zum Schlusse in genialem Aufschwunge — Phantasie spiegelt sich in Phantasie, und Dichter und Künstler beginnen miteinanderstürmend um den Preis zu ringen . . . der Mord schleicht hinter ihm drein, und er schreckt vor seinem fallenden Dolche zusammen. Darauf die Szene mit Daniel; die ganz aus jener Welt herübergeholte Erzählung des Traums — das Gebet, wo den Worten die **Gedanken** ausgehen und er mechanisch in steigender Todesangst fortredet, daß die Töne zuletzt unzusammenhängend von den Lippen **wegflattern** — hier war mehr als Wahrheit — mehr, mehr als Vollendung, und der Beifall der ergriffenen Menge wurde zum Aufruhr, ja, zum Geschrei. — Das Mimische an sich war dabei schauerlich groß. Das Auge leuchtete in der Raserei in Flammen auf und erlosch zum hippokratischen Verkohlen mit der Abspannung alles aufgebender Verzweiflung; dazu das gorgonenartig wilde Haupthaar, dessen gelöste Locken wie Schlangen der Furien Antlitz und Brust

umwanden — alles dieses im entsetzlichen Zusammenhange lieferte ein Bild, . . . dem, was man Theaterspiel benennt, ganz und gar entrückt, so daß alles andere dagegen nur gemacht schien . . ." (III, 345/6.)

Kennzeichen für Klingemanns Theaterinstinkt ist eine Erscheinung, die gerade bei dieser Kritik hervortritt, daß er mehr beobachtet als ihm seine selbstgestellte Aufgabe im Grunde vorschreibt. Er vergleicht nicht nur Dichtung und Schauspielerschöpfung miteinander, sondern er bezieht auch das Publikum als mitschaffend in den Theaterorganismus ein, dessen Lebensäußerung die Aufführung ist.

Die Umfassenheit der Devrientschen Kunst offenbart sich Klingemann in den Shakespeare-Rollen, in denen Devrients Künstlerschaft sich vollendet. Rollenfächer für nichts achtend, spielt Devrient: Falstaff, Shylock, Lear.

Falstaff: Devrient verliert sich selbstgenießerisch an das Auskosten der Rolle:

„Die Darstellung dieses Charakters aller Charaktere war die behaglichste, die man sich denken kann, und der Künstler schwelgte dabei gleichsam in sich selbst und spielte sich den Falstaff wie zu eigenem Ergötzen vor. — Zu den köstlichsten Momenten gehörte der, wo ihm sein eigener Raub wieder abgeplündert worden ist . . . Dieser murrende und in sich grollende Unmut, wie ihn der Künstler darstellte, war einzig, und sein moralisches Zürnen über die untergehende Tugend der Spitzbuben nebst dem dazwischen geworfenen Schimpfen auf alle **feigen Memmen** und dem wiederholten Verlangen nach einem **Glase Sekt** erreichte eine hohe Stufe von Originalität, welche sofort aber wieder durch sein **gemütliches Lügen** überboten wurde." (I, 396/7.)

Als Höhepunkt die Wirtshaus-Szene mit der Stegreifkomödie vor Prinz Heinz. Hier bricht das Komödiantische aus Devrient hervor; ihn lockt das Theaterspiel, das Shakespeare, der jedem seiner Truppe stets spielbarste Rollen schrieb, in der Szene vorgezeichnet hat, und schon sprengt er den Rahmen, bemächtigt sich selbst bei Gastspielen, wo doch für jedes Stück zweifellos nur wenige Verständigungsproben stattfanden, der Charakterisierungsmittel des jeweiligen Prinzendarstellers und macht die Bühne zum Parkett:

„Statt des damaligen Berliner Königs **(Mattausch)** kopierte er hier in der Wirtshaus-Szene den Braunschweiger Kronprinzen **(Gerber)** auf eine so komisch-parodierende Weise, daß dieser selbst die Fassung dabei verlor und statt des Mitspielers zum Zuschauer wurde." (III, 351.)

„. . . Ich möchte . . . die ganze Darstellung durch eine in der Tat wollüstige Behaglichkeit charakterisieren, aus welcher unser Mann nur etwa durch das Aeußerste gerissen werden kann . . .“ (I, 397/8.)

Mit dem Shylock wächst Devrients Kunst ins Universelle. Devrient bereitet mit einer schauspielerischen Tat sittlichen und kulturgeschichtlichen Reformen den Weg. Nur einen ähnlichen Augenblick verzeichnet die Theatergeschichte vor Devrient, als Schröder am 2. Dezember 1778 die Aufführung von „Heinrich IV.“ in Deutschland gegen den Widerstand des Publikums durchsetzt und damit dem deutschen Theater den Weg für die Zukunft angibt. Devrient hat das innere Gleichgewicht, schauspielerisch: der Shylock-Gestalt, dramaturgisch: des Stückes, wiederhergestellt, das infolge von allverbreiteten Vorurteilen der Intoleranz mit der Zeit auf der Bühne verschoben und verzerrt worden war. Devrient bricht kraft tieferer Einsicht mit der Lustspieltradition und bringt die Shylock-Tragödie wieder zur Geltung. Devrient betont gerade Shylocks verfolgtes und gepeinigtes Volkstum, ein Gedanke, der ja Klingemann schon durch Devrients groß angelegte, wenn auch durch Krankheit ungleichmäßig gestaltete Darstellung seines Ahasver vertraut ist (vgl. S. 69).

„Devrient—Shylock“

Die Ueberschrift wird zugleich zum Motto; denn vor Devrient ist Shylock noch nicht auf der Bühne erschienen . . . Der früher auf der Bühne Verkehrende glich aufs Haar einem **komischen Intriguant,** mit dem man sich, wie mit dem Juden überhaupt, einen Scherz erlaubte; ja, mir sind Shylocks vorgekommen, welche sich am Schlusse der Rolle einen komischen Abgang machten, der denn auch richtig aus dem Volke in dummem, wieherndem Gelächter zurückwirkt.“

Und vorher schon:

„Es ist in diesem entsetzlichen — und dennoch menschlich fühlenden — Shylock der Geist des Judentums in seiner welthistorischen Beziehung beschworen . . . So steht dieser furchtbare Shylock drohend . . . da, auf seinem **heiligen Gesetze** und verachtet, verhöhnt und angespien vom stolzen Christen . . . hat er sich endlich den **„Schain“** gelöset, der seinem Rachedurste Sättigung verschaffen soll: Dies ist Shakespeare-Devrients Shylock!“ (III, 350/1.)

Der letzte Abgang Devrients bedeutet die höchste Bestätigung der gesamten Darstellung: Shylocks tragisches Schicksal bricht herein. Nicht die übliche komische Figur geht jetzt von der Bühne, sondern ein Todverfallener:

„Wie furchtbar ist . . . Devrients Abgang! „Ich bin nicht wohl!" sagt er „Schickt mir die Akte nach!" — Er ist zerschmettert, vernichtet, und wir ahnen es, daß ihm ein Schlagfluß noch vor der Rückkehr in sein Haus den Garaus machen werde." (III, 351.)

Beim Lear versucht Klingemann eine mit allen Verfallsmerkmalen durchsetzte Darstellung wieder zu erwecken, aus der undeutlich zu erkennen ist, wie Devrient einst:

„sich überall am genialsten in dem Gewitter der **Leidenschaften** ausblitzte." (III, 194.)

In der Tragödie Lears vollzieht sich jetzt zu Klingemanns Entsetzen auch Devrients Schicksal. Wo er früher die Offenbarungen der Devrientschen Kunst empfangen, bleibt ihm nur übrig, dem noch Lebenden den Nekrolog zu schreiben:

„Heute nur Spiel aus der Erinnerung; — **Schattenbild** seines **echten** Lear. — Einzelne zerstreute Juwelen und Edelsteine; aber er vermochte sie nicht zu **fassen** und zum königlichen Diadem zu verbinden. — Genialität blitzt von allen Seiten herein, besonders im Wahnsinn und im Wandeln durch die Wetternacht, wo das Verhältnis zum Gevatter Narren und zum Tollhausspieler ganz köstlich; — nur sind es aufleuchtende Momente, die physische Grundlage weicht und wankt aber, und der Bau entsteht und zerstört sich in einem und demselben künstlerischen Akte. — Oft zürnte der innere Genius darüber und donnerte ergrimmt in die Rede, daß die Worte auseinanderfuhren — aber Ohr und Gedächtnis versagten in demselben Augenblicke, und die Kunst ging in Schwäche, Ermattung, Scheinleben und Hypokrisie über. — Recht schmerzliche Erinnerung an frühere physische Kraft und Gesundheit." (III, 348/9.)

Devrients Bedeutung sieht Klingemann in seinen Shakespeare-Darstellungen gipfeln. Er ist groß genug, um sich mit den ungeheuersten Aufgaben messen zu können; er bedarf des Virtuosentricks nicht, in sinnlosen Stücken mit erklügelten Paraderollen zu glänzen. Er braucht nicht „hervorzustechen", er „füllt aus" und — ist! Das Bild Devrients, das ein Jahrhundert eingehendster Forschung vollendet hat, ist von Klingemann mit klarem Wissenschaftssinn vorweggenommen worden. Mit seiner zusammenfassenden Beurteilung Ludwig Devrients zeigt er in seinem von den Spuren der Not und des Verfalls befreiten Bilde die ideale Schauspielkunst. Sein Gedankengang spiegelt fast nüchtern die Zeit mit ihrem Weltanschauungskampf und enthält keinen Satz, den die Theatergeschichte späterhin zu widerlegen gehabt hätte:

„War je ein deutscher Schauspieler für die Versinnlichung des **Shakespeare** auf der Bühne berufen, so muß man Devrient vor allen andern zuerst nennen, da sich in ihm als Darsteller eine analoge produktive Kraft offenbart, in der Phantasie mit echter Naturwahrheit aufgefaßte originelle Charaktere objektiv ins Leben zu stellen. Hierin und in dem ungemeinen Reichtum dieser Kraft, welche mit allgewaltiger Kühnheit gleichsam in die allgemeine Weltgeschichte hineingreift und menschliche Wesen aller Nationen und Bildungsstufen neu erschaffen in den heitern Raum der Dichtung hinüberführt, verkündet sich eben Shakespeares leuchtender Genius; indes Devrient als ausführender Künstler ihm auf eine geniale Weise darin nacheifert und ebenso wie Er selbst dem Kleinsten Bedeutung zu geben vermag. Betrachten wir im Gegensatz die aus der neupoetischen Schule hervorgegangenen dramatischen Werke, und wir werden in der Regel nichts mehr als aus leerem Wortklang zusammengeverselte Dichtergeschöpfe in ihnen antreffen, welche, aller Naturwahrheit entbehrend, auch in der theatralische Darstellung nicht zur Natur übergehen können und als subjektive hohle poetische Formen eben auch jene Schule flacher Schönrednerei auf der Bühne stiften halfen, durch welche sie nur zu einem ohnmächtigen Scheinleben befördert werden konnten. — Dieser sowie allen Schulen entsagend, hat Devrient keine konventionelle Weise gebietend auf sich einwirken lassen, sondern ist stets in der Kunst seiner **genialen Natur** unverbrüchlich treu geblieben, worin er denn eben mit seinem Lieblingsdichter Shakespeare zusammentrifft, welcher . . . allen seinen Geschöpfen das Siegel leuchtender Naturwahrheit auf die Stirne drückt, so daß sie im organischen Zusammenhange mit dem Makrokosmos stehen, dem er sie mit poetischer Schöpferkraft entnahm, um im Reiche der Kunst sie zu freier, genialer Selbständigkeit (Objektivität) zu erheben." (III, 354/5.)

3. Kapitel.

Die Bühne.

Vorbemerkung: Klingemann über den Stand der wichtigsten deutschen Bühnen.

Zwei Theaterzentren sind von der Gründerepoche überkommen, Wien und Hamburg, zugleich die Brennpunkte nord- und süddeutscher Kultur. Zwischen beiden haben sich allmählich Uebergangsformen wie Weimar und Berlin herausgebildet. Darunter und daneben eine Fülle von Formen. Die einen sind erloschene Vulkane: Mannheim, sogar Weimar; andere sind Spätgebilde: z. B. München. Es gibt auch Abarten: die allverbreitete italienische Oper in München und Dresden. Nur die Zeit faßt sie zusammen. Die Kunsttendenzen sind, wenn überhaupt vorhanden, zersplittert, meist unklar. Willkür steht anstelle von Leitideen. Dem zeitgebundenen Historiker ist es versagt, sie selber seiner Epoche vorzuschreiben.

Als Theaterkritiker im weitesten Sinne ist Klingemann Lessing-Nachfolger. Sein Wunsch, dessen Name zugleich die Tragödie des deutschen Theaters bedeutet: Das Deutsche Nationaltheater. Fast 60 Jahre sind seit der Eröffnung der Hamburger Entreprise vergangen — und kaum ein Schritt ist gewonnen. Für seine Zeit resigniert er: Nur „pedantisch" und „anständig" soll das Theater sein. Das ist nicht viel gefordert von einem Mann, der groß geworden ist in Bewunderung Schröders und Lessings, der Iffland und Devrient zu seinen Freunden zählen durfte. Blut und Vernunft ringen in Klingemann um sein Höchstes: das Theater; darum darf ihn die Theaterforschung einen ihrer Besten nennen. Einmal hat er selbst die Tore zu einer fernen Zukunft aufgerissen: Am 19. Januar 1829 bringt er — gegen Goethes Willen und unter Gleichgültigkeit der Theaterwelt — die Bühnen-Uraufführung von „Faust I" heraus. Ob sie gut oder schlecht gelang — eins bleibt: An der Schwelle einer neuen Zeit vollendet Klingemann selbst die Bühne seiner eignen, sterbenden Epigonengeneration, der er die Erfüllungsbegabung abgesprochen.

„Wo eine Bühne gedeihen und sich erheben soll, da sind außer den höhern künstlerischen Bedingungen die zwei wesentlichen Forderungen einer **pedantischen** Ordnung — und eines strengen **Anstandes,** (der in der **Scheinwelt** der Kunst die innere Sittlichkeit auch da, wo sie sich nicht immer vorfinden sollte, mindestens überall **repräsentiert),** nicht zu erlassen; und wo ihnen Genüge geleistet wird, da ist vor allen Dingen das nötige **Aeußere** einer Bühne hergestellt und eine regelmäßige Ordnung wirkt noch da wohltuend, wo der höhere Kunstwert selbst minder bedeutend erscheint." (I, 303.)

Treibende Kräfte sind die schauspielerischen Individualitäten, in neuem Zusammenhang als Ensemble auftretend: erst das künstlerisch geleitete und künstlerisch schaffende Ensemble bedingt das Gesamtbühnenkunstwerk, das „Total". Wie ist es damit an den führenden deutschen Bühnen bestellt?

Das Wiener Burgtheater:

„neigt sich bei einem durchwaltenden Antagonismus zwischen den Realisten und Idealisten überwiegend zur Konversation und zu dem bürgerlichen Drama hin, indes die höhere Poesie nur in einzelnen Lichtblicken auf demselben erscheint." (II, 327.)

Klingemann erläutert diesen das gesamte Theater der Zeit kennzeichnenden „Antagonismus:"

„ . . . augenscheinlich, daß die feinere Konversation und die Darstellungsweise im Schau- und Lustspiele . . . das wahre Verdienst der Mitglieder des Burgtheaters ausmache und sie in dieser Sphäre zur **Einheit** zusammen wirkten und jenes künstlerische **Ensemble** erreichten, welches einer Bühnendarstellung allein ihren eigentlichen Wert zusichern kann." (II, 252/3.)

Hamburg:

„Die Folge hat mich weiterhin vollkommen überzeugt, daß gegenwärtig nur die **Hamburger** Bühne es allein wagen dürfe, sich mit den Leistungen des Burgtheaters in der bezeichneten Sphäre in Vergleichung zu stellen. (II, 253.)

Mit der Parallele Wien—Hamburg weisen die Pfade in die Vergangenheit zurück:

„Wenn eine Bühne . . . nur nach dem Totale und dem in dem Gesamten der Darstellung zur Erscheinung kommenden festen Stile geschätzt werden darf, so verdient das Hamburger Stadt-Theater insofern eine rühmliche Auszeichnung, als ein Ganzes darauf zur Ansicht gebracht wird und ein Stil auch **da** noch sich einstellt, wo die ge-

hörige **Kunsthöhe selbst** nicht ganz erreicht wurde. — Dies ist das fortwirkende Verdienst **Schröders** und der Ordnungsgeist, den er einführte, ist auf seiner hinterlassenen Bühne zur **Gewohnheit** geworden." (I, 303.)

Klingemann leitet die Blicke des Hamburger Theaters demnach von der getreuen Wahrung des Vätererbes her. Die Frage drängt sich auf, ob er denn dem Theater seiner Zeit kein selbsterworbenes kulturelles Verdienst zuerkennen will, nicht einmal Weimar.

„Das jetzige Weimarer Theater besitzt streng genommen gegenwärtig nur noch eine **Oper** und steht in allem übrigen als eine traurige Ruine da. Vor 18 Jahren [d. h. (nach I, 11) 1799] . . . herrschte ein echt tragisches Zusammenspiel im höchsten Stile wie man es nirgends weiter fand, und man erkannte in allen Darstellungen den **Meister.**" (I, 433.)

Dem Weimarer Theater fehlte die Mannigfaltigkeit der Stilarten, die erst den kulturellen Rang des Theaters ausmachen. Der Idealismus allein ist gleichsam der nur zweidimensionale „farbige Abglanz," erst der Realismus des Lebens selbst schafft zu diesen Flächen die plastische Vollendung. Das Berliner Hoftheater, zuerst durch Iffland zu nicht unbedeutender künstlerisch-kultureller Leistung geführt, dann gesegnet mit einem Fleck, einem Devrient, hat vielleicht gerade infolge des ensemblesprengenden Uebergewichtes ihrer schauspielerischen Höchstleistungen die Norm nicht erfüllt. Klingemann erweitert jene beiden Forderungen: der „pedantischen Ordnung" und des „strengen Anstandes" zum Ethos der Bühne als eines Kulturfaktors, der auch das Ethos des Schauspielers in sich schließt. — Ueber das Berliner Hoftheater:

„Nach dem was ich hier höre, möchte es bei dem k. Hoftheater wohl hauptsächlich an jener **festen Ordnung** fehlen, ohne welche kein größeres Ganzes wahrhaft gedeihen kann. Diese besteht aber vor allen Dingen in einer **konsequenten Gesetzlichkeit,** welche die Einzelnen zur Gesamtheit verbindet und alle persönliche Willkür aufhebt und ausschließt." (II, 204.)

Die fehlende Gesetzlichkeit rächt sich aber, wenigstens führt Klingemann eine deutlich erkennbare Wurzellosigkeit des Kunstlebens auf den Mangel an einem „festen Kunstplan" zurück, womit er eben auf das Gesetzesethos der Bühne hinweist:

„. . . ich leugne nicht, daß es mir vorkommen will, als ob **überall** bei der hiesigen Bühne die Kunst minder von **Innen heraus** als vielmehr von **Außen hinein** befördert

werde. Was den offenbaren Unzusammenhang und die divergierenden Richtungen auf der hiesigen Bühne betrifft, so kann man den einzelnen verdienstvollen Künstlern ebensowenig als der seit kurzem erst eingetretenen neuen Direktion einen Vorwurf in dieser Hinsicht machen, sondern die Ursache ist nach meinem Erachten lediglich darin aufzusuchen, daß vom Beginnen der Berliner Bühne an derselben kein **fester Kunstplan** zum Grunde gelegt wurde, welcher als stehendes Gesetz für sie diente und die Eigenmacht und Willkür der eintretenden einzelnen Direktoren zurückwies." (I, 385,7.)

Aus der Uebersicht, die Klingemann noch von etlichen andern Bühnen gibt, lassen sich, fürs erste nur angedeutet, zwei Kernfragen loslösen: die italienische Oper als Fremdkörper im Gesamtorganismus des deutschen Theaters und das deutsche National-Theater:

„München hat gegenwärtig . . . nicht weniger als drei geöffnete Theater. . . . . Warum so viele Circenses? . . . Wozu ferner die **welsche** Oper an diesem Platze? Liegt doch München in Deutschland und macht es den Deutschen unmöglich gutes Blut, wenn er sich noch fortwährend den Ausländer vorgezogen sieht." (II, 380/1.)

Einmal treffen beide Erscheinungen zusammen und zwar in Wien:

„ . . . Reichtum aller **äußern** Mittel. — Leider nur droht der große dramatische Stil immer mehr zu verschwinden, und indes der echt deutsche Harmoniker **Gluck** schon ganz abgetreten ist, **Mozart** aber wenig mehr besucht wird, zieht **Rossini** die Menge des Publikums magnetisch an sich . . . Eine **deutsche** Nationalopernbühne, auf der **Rossini** an der **Tagesordnung** ist, bietet in sich selbst einen Widerspruch dar." (II, 331/2.)

Die angeführten Namen bedeuten mehr als ein Repertoire, sie sind ein Kulturprogramm. Unter diesem Gesichtspunkt sagt Klingemann allgemein über die italienische Oper in und für Deutschland:

„Es ist eine Schmach für den Deutschen, daß er sich dem Auslande immer mehr und selbst da zum Sklaven und Affen hingibt, wo er durch die Nachahmerei nur verlieren und sich seiner Unfähigkeit halber in ein lächerliches Verhältnis stellen muß. . . . Nur von Sängern seiner Nation vorgetragen, ist eine Rossinische Oper erst das was sie sein soll. . . . Dem ohngeachtet aber abecidiert und buch-

stabiert der Deutsche . . . immer rossinisch nach, denn wir **wollen** uns nun einmal lächerlich machen." (III, 146/7.)

Klingemanns schroffe Ablehnung der italienischen Oper ist ein Ausfluß seiner allgemeinsten Kunstanschauungen; später wird sich zeigen, welchen Platz er der „Deutschen Nationaloper" bei Gründung eines Deutschen National-Theaters zugewiesen wünscht. Der Gedanke an eine derartige Höchstform des deutschen Theaters kehrt seiner Umschau immer wieder, z. B.:

„. . . Ich halte es, so wie die Sache in künstlerischer Hinsicht jetzt steht, unter manchen Umständen für leichter, das Theater a. d. Wien zu einer echten Nationalbühne zu erheben als das kaiserliche an der Burg." (II, 333.)

Einmal erwähnt Klingemann sein eigenes Theaterwerk. Wir finden sein tiefes, schlichtes Bekenntnis zum Gesamtbühnenkunstwerk:

„Im Jahre 1813 übernahm ich . . . den eigentlichen Teil der Kunstführung und suchte auch in artistischer Hinsicht soweit nachzuhelfen, als es die vorhandenen geringen Mittel erlauben wollten." (II, 489.)

„Es steht mir nicht zu, irgend ein eigenes Urteil über den Kunstwert des Ganzen zu fällen, aber laut aussprechen darf ich es, daß alle dabei interessierte[n] einzelne[n] Teile von dem redlichen Willen beseelt sind, nach äußersten Kräften zu dem schönen Zwecke hinzuwirken, eine ehrenwerte Bühne für Braunschweig zu begründen. Auch ist es meine Pflicht, den Geist der Eintracht laut zu rühmen, welcher unter den hiesigen Künstlern in einem Grade herrscht, wie er wohl bei wenig anderen Bühnen vorgefunden werden dürfte. Eintracht aber kann hier das Höchste vollenden helfen, indes da, wo eine Bühne zu sinken droht, die Ursache oft minder in der abgehenden Kunst als in der Zwietracht der sich entgegen wirkenden Künstler aufzusuchen ist." (II, 491/2.)

I. Das Bühnenhaus.

Auf der historischen Grundlage erhebt sich nun die Bühne der Zeit. Von dem architektonischen Bild bis zu den geistigen Beziehungen soll jetzt unter Klingemanns Führung der Bühnenorganismus durchforscht werden. Der Weg von der Kulissenkerze zur Bühnenkunstschöpfung ist kürzer als es scheinen will; er ist durch das Wesen der Theaterkultur gegeben, das die Zusammengehörigkeit von Gegenständlichem und Geistigem, Technik und Seele ausmacht.

Klingemann weist den äußeren und den inneren Bühnenbau zwei gleichberechtigten Künstlern zu, in deren Zusammenarbeit er erst eine Gewähr für das Gelingen eines künstlerisch schönen und zugleich künstlerisch zweckmäßigen Bühnenhauses gegeben sieht. Neben den Bühnenarchitekten stellt er als ebenbürtig den Bühnentechniker, den Maschinenmeister. Das „Total" beherrscht mit biologischer Gesetzmäßigkeit bereits das Aeußere des Theaters, die Architektur.

1) Architektur der Bühne.

„Der Intention des Architekten gemäß soll der Sinn des Betrachters vom Einfachen . . . zum Erhabenen geleitet werden." (II, 389.)

Der einzige Architekt, der dieser Forderung zu seiner Zeit genügt, ist für Klingemann Weinbrenner,[32]) der Erbauer des Leipziger und Karlsruher Theaters:

„Es läßt sich . . . nicht ableugnen, daß seit Weinbrenners Theaterbauen in Deutschland der Gegenstand, seinem Zwecke zuwider, gleichsam umgedreht ist und daß man das Spektatorium zu einer zweiten Bühne erhoben hat, welche die eigentliche gewissermaßen an Kraft und Bedeutung noch überherrschen soll. Das ist grade auch nichts anders, als ein **Egoismus** . . ., welcher . . . hier im Aeußern zunächst auf den Architekten zurückfällt, der, weil er seinen Bau **auf** der Bühne selbst nicht zur Schau stellen kann, ihn derselben **gegenüber** um so mächtiger imponieren lassen will. . . . Nach meiner Ansicht sollte man jedem Teile einräumen, was ihm gebührt, dem einzelnen jedoch, streng verweigernd, da entgegentreten, wo er sich auf Kosten des Ganzen und des Gesamtzwecks geltend machen und despotisch hervortun will. Diesem gemäß verweise man denn auch die Architektur auf einen Platz, und gönne ihm freien Spielraum da, wo er selbstständig wirkt, sich so grandiös als möglich zu erheben, nur der Bühne selbst. . . gegenüber soll er bescheiden zu Werke gehen." (II, 384/5.)

Die Bühne braucht „einen in der Sache bewanderten Mechaniker:"

„Wo dieser Letztere bei einem neuen Theaterbaue gewonnen ist, da soll ihm eben der Architekt nur den benötigten **Raum** zugestehn, sich dann aber selbst um das Spezielle der Einrichtung nicht weiter bekümmern." (III, 144.)

---

[32]) Ueber die Bühnenarchitekten Weinbrenner u. a. m. vgl.: F. G. **Biermann:** a. A. O.

Ebenso braucht ihn der Dramatiker:

„Unsere neueren romantischen und tragischen Schauspieldichter, so sehr sie auch danach ringen, ihre Werke auf die Bretter befördert zu sehen, verachten doch diese Bretter an sich selbst auf eine sehr vornehme Weise und behandeln alles, was auf ihnen verkehrt (ihre Poesien allein ausgenommen) vom Schauspieler an bis auf den Dekorateur und Maschinisten gleich kleinen Napoleons als die eigentliche theatralische Kanaille, welche sie nur aus dem Wasser heben soll. Wir armen praktischen Menschen dagegen, die wir neben den **prosodischen** Füßen auch die **prosaischen** nicht entbehren können, sind außerstande, ohne die verschiedenen Walzen, Kloben, Ringe, Taue, Versenkungen usw. . . . alle jene großen Poesien auf eine anständige Weise zutage zu fördern; und Dichter, Kritiker und Publikum rügen sofort auf die strengste Weise, wenn der ins Fegefeuer hinab sinkende Geist des alten Hamlet sich an die Nase stößt oder der emporsteigenden Ahnfrau der Fuß geklemmt wird." (III, 363/4.)

Klingemanns Ueberblick über die Bühnenarchitektur in Deutschland gründet sich auf seine Kenntnis mittlerer Theater wie Stuttgart, Kassel, Leipzig, Darmstadt, Braunschweig, und auf die vergleichende Gegenüberstellung von vier der führenden, des Burgtheaters, des Theaters a. d. Wien, des Münchener und des Berliner Hoftheaters.

Die Architektur des Münchener Hoftheaters:

„Nachdem wir die nach Westen zugekehrte Fassade des mit seinen Seitenflügeln über 425 Fuß breiten Gebäudes bewandert haben, und durch den Portikus in die Vorhalle eingetreten sind, so kündigt der im dorischen Stile aufgeführte untere Raum überall Stärke, Festigkeit und Ausdauer an, und es ist uns frei und leicht in der heitern ausgedehnten Umgebung. An diese 45 Quadratfuß enthaltende Vorhalle schließen sich zwei 84 Fuß 6 Zoll lange und 31 Fuß breite gleichfalls von dorischen Säulen getragene Foyers an." (II, 389.)[33])

[33]) Zur Frage der Genauigkeit dieser und ähnlicher Angaben sei Klingemanns Bemerkung angeführt: „Herr von Lamotte teilte mir die Grundrisse des neuen Theatergebäudes mit, und ließ mich in demselben vom Keller bis zum Dache umherführen." (ibd.) Zu den S. 84 und S. 87 zitierten Angaben vgl. die Stelle: „Nach des Hofrats **Klebe**, hinter dem Einweihungsprologe enthaltenen Angaben, die mir hier zunächst vorliegen." (II, 390). Mit den anderweitig zitierten Maßangaben dürfte es sich ähnlich verhalten.

Was soll der Architekt bei der Anlage des Zuschauerraumes beobachten?

„Der Schauspielsaal . . . als die Vorhalle vor dem Heiligtume selbst . . . erhebe sich grandios und einfach; . . ., besonders aber hüte er [s. c. der Architekt], sich vor einer Verschwörung mit der Malerei, weil diese als eigentlicher schöner Schein von der **Bühne** aus wirken soll und ihre Anwesenheit im Schauspielsaale nur eben andeuten darf. Mit der Skulptur darf er es schon eher wagen, jedoch nicht zu dreist, . . . indem die freie Gestalt auch schon die freie Selbstständigkeit dieser Kunst behaupten würde." (II, 385/6.)

Die Architektur des Zuschauerraumes bestimmt: die Form des Bodens resp. des Plafonds (oval, „zirkel"- oder „hufeisen"-förmig) und die Lage des Fußbodens (eben oder „amphitheatralisch" ansteigend.) Beiden Formen gemeinsam sind Galerien und Logen. Im Münchener Theater:

„ . . . beschreibt der Schauspielsaal, im Plafond gemessen, eine reine Zirkelform von 80 Fuß im Diameter, die Höhe desselben steigt bis zu 65 Fuß, und die Oeffnung des Prosceniums in der Platt-Bande der Sofitte gemessen, hat 51 Fuß 10 Zoll." (II, 390.)

Wie verteilen sich nun Fehler und Vorzüge?

„Was die allgemeine Anlage des Spektatoriums betrifft, so kann die nach der Szene zu sich verengende Zirkelform in optischer Hinsicht niemals für ganz zweckmäßig erklärt werden, weil sie einen nicht unbedeutenden Teil der Zuschauer hinter die Bühnenlinie verweiset und der gleichmäßigen Aussicht von den Seiten aus offenbar schadet, weshalb denn auch die längliche Hufeisenform für unsere Schauplätze durchaus vorzuziehen sein dürfte. — In akustischer Hinsicht habe ich keinen Uebelstand bemerkt. — Nur scheint mir das Haus (nach Analogie eines musikalischen Instrumentes) noch nicht ganz **ausgespielt** zu sein." (II, 392.)

Wir sehen, daß die Zirkelform optisch nachteilig, akustisch dagegen dem Anschein nach vorteilhaft ist. Das Wiener Burgtheater zeigt den Fall, daß:

„ . . . die Bühne im Verhältnisse zu der Länge des Amphitheaters viel zu schmal, was einen Verstoß in optischer sowohl wie in akustischer Hinsicht abgibt. . . . . Ganz vorzüglich ist es bei der Einrichtung aller Wiener Theater zu tadeln, daß keine besonderen Eingänge zu den im Vordergrunde der Parterre angebrachten gesperrten Sitzen führen." (II, 163/4.)

Aus den Angaben über das Burgtheater geht hervor, daß der Länge des Zuschauerraumes eine gewisse lichte Bühnenweite zu entsprechen hat, da sonst die Schmalseite des Bühnenrahmens die Sicht von den Seiten- und Logenplätzen aus ebenso behindert wie im andern Fall die Ausbuchtungen des Zirkelrunds. Das Theater a. d. Wien, ein Monumentalbau, weist dagegen folgende Formen auf:

„Das Amphitheater, welches in einer elliptischen Form ausgeführt ist, faßt zwischen 3—4000 Zuschauer in sich, es steigt bis zu fünf sich immer weiter übereinander zurückziehenden Logenreihen empor." (II, 131.)

Das Stuttgarter Theater erinnert in der Anordnung an das Theater a. d. Wien; hinsichtlich der Akustik fällt ein Fehler auf:

„. . . das Parterre, welches in einem 52 Fuß im Durchmesser enthaltenen Halbkreise von drei emporsteigenden Galerien und dem darüber sich erhebenden Amphitheater umgeben wird. . . . der Bogen der vorderen Bühne wird . . . von 16 Fuß hohen korinthischen Säulen getragen und in dem heraustretenden Portale befindet sich . . . das Orchester. In dem Baue dieses Portals liegt wahrscheinlich der Grund des kakakustischen Gebrechens, daß der von zwei Stellen der Bühne rechts und links hinter dem Souffleurkasten ausgehende Schall im Parterre resoniert." (I, 159.)

Das Braunschweiger Theater erscheint als ergiebige Fehlerquelle:

„Leider sind es . . . **Grundfehler,** welchen nicht abgeholfen werden kann, an denen das Ganze leidet. . . . Wenn nun auch der Zuschauerplatz namentlich mit seinem nach italienischer Weise verkäfigten Logenbaue höchst unzweckmäßig eingerichtet ist, so wäre es sehr zu wünschen, daß eine bessere Zeit auch die Mittel anweisen möchte, ein neues, zweckmäßigeres Theater dereinst für Braunschweig zu gewinnen." (II, 473/4.)

Ein Wort noch über die Feuersicherung des Baues. Im Kasseler Theater:

„Die Vorsichtsmaßregeln gegen Feuersgefahr betreffend hat man zur Kontrollierung der angestellten und das Haus durchvisitierenden Wächter die in London erfundenen Nachtuhren sehr zweckmäßig angewendet, . . . — Von den vorbemerkten Nachtuhren befinden sich hier 12 an verschiedenen Plätzen der Bühne sowohl wie des Zuschauerraumes." (III, 399.)

In München sind sogar eigene Löschvorrichtungen vom Theatermaschinisten angelegt worden:

„Die Sicherungsmittel gegen einen etwaigen neuen Feuerausbruch hat Reichenbach selbst auch noch bedeutend verstärkt und die von ihm angebrachten Druck- und Pumpenwerke können — insofern nur die dazu erforderlichen Arbeiter zu rechter Zeit bei der Hand sind, das ganze Haus in wenigen Minuten von allen Seiten mit dem nötigen Wasser beherrschen." (III, 144/5.)

Die Ausmaße des Bühnenhauses beeinflussen unmittelbar das Kunstwerk nach Aufführungsstil und dramatischem Genre. Zwei Grenzfälle: auf die Münchener Hofbühne:

„. . . dürfen sich nur grandiose Gegenstände wagen, indes sich alles miniatür hier selbst parodiert." (II, 393.)

Umgekehrt im Burgtheater:

„Größere Stücke, welche eine bedeutende Umgebung verlangen, können sich auf der engen Szene nur übel ausnehmen und sind deshalb auch hier ziemlich aus der Mode gekommen, indes das feine Konversationsstück, welches eine zartere Artikulation erfordert, in der Tiefe des I. Parterres wenig mehr verstanden wird." (II, 163/4.)

Wir kommen auf unserm Rundgang durch den Theaterbau an die eigenartigste, wichtigste Stelle die Grenze im Theater — für das Publikum, für den Schauspieler, auch für den Theaterarchitekten: die „vierte Wand," die Rampe. Mit ihr hört die Wirksamkeit der Bühnenarchitektur auf; an ihre Stelle tritt die Bühnentechnik.

2) Bühnentechnik und ihre Probleme.

Der Begriff der Bühnentechnik besitzt eine Zweigestalt: im engeren Wortsinn bedeutet sie den rein mechanischen Betrieb, die Bühnenmaschinerie; im weiteren das Gesetz der Bühne. Dies ist aber nicht eher erfüllt, als bis in seinen Bannkreis der Mensch einbezogen ist, soweit er der Bühnentechnik unmittelbar unterworfen ist:

„Auf dem praktischen Standpunkte und wie die Sache einmal vorliegt, sind alle diese Gegenstände von eigentümlicher Wichtigkeit und soll einmal auf der Bühne gezaubert werden, so muß es auch auf die rechte Weise geschehen." (III, 365.)

Nur die Maße des Spielraums, Höhe und Breite, beeinflußt der Architekt noch — oft zum Schaden des Ganzen:

Stuttgart:

„Am unzweckmäßigsten für die notwendige Leitung der

komplizierten Maschinerie ist der Bau der Bühne selbst ausgeführt, und es fehlt offenbar an dem nötigen Raume über und unter dem Theater, wodurch dem Maschinisten überall die Hände zu sehr gebunden sind." (I, 160.)

Aehnlich Braunschweig:

„. . . es mangelt vor allen Dingen an der nötigen Tiefe unter und der nötigen Höhe über der Bühne, weshalb teils die Maschinerie nicht gehörig wirken kann, teils die Dekorationen, weil sie nicht hinlänglichen Raum in dem Dachwerke finden, zu sehr abgenutzt werden, indes die Verwandlungen selbst ein höchst störendes Geräusch mit sich führen." (II, 474.)

Erst die Münchener Bühne bietet eine zweckmäßig gegliederte Einrichtung. Vor uns ersteht die Bühne für „grandiose Gegenstände":

„Die Tiefe der Bühne, ohne den hinten antretenden Malersaal, welcher mit zu ihr gezogen werden kann, ist 100 Fuß, von der Rampe an gemessen; ihre Länge, mit dem Malersaale, 152 Fuß, ihre Breite zwischen den Hauptmauern 100 Fuß und ihre Höhe von dem untersten Boden bis zum Dachgebälke 123 Fuß 10 Zoll. — Das Podium der Bühne ist frei getäfelt und überall zerlegbar, so daß man es an jeder Stelle für die von unten herauf wirkende Maschinerie, die Versenkungen usw. öffnen kann. Der Keller besteht aus 3 Etagen, indes das Maschineriewerk über der Bühne auf 4 übereinanderliegende, ganz frei sich tragende Galerien von 21 Fuß 3 Zoll Breite verteilt ist. Dazu verbinden 44 Kommunikations-Galerien (sogenannte Brücken) die Hauptgalerie und machen es den Maschinisten möglich, sich an jeden Punkt hinverfügen zu können. . . . Die Höhe einer Kulisse mißt 32 Fuß, ihre Breite 7 Fuß; die Breite eines Prospekts aber beträgt 54 Fuß." (II, 390/1.)

Wie bekommen nun solche lehrreichen, aber immerhin lehrhaften Zahlen Leben? Abermals durch einen Rundgang, der jetzt die in Tätigkeit befindliche Bühnentechnik zeigt. Bei einem Umbau im Berliner Hoftheater unter Aufsicht des damaligen Theatermeisters:

„. . . hört man weder ein Knarren, Pfeifen, Rauschen, Hämmern und Schieben hinter der Szene vor und während der Verwandlungen der Bühne, sondern alles scheint sich ganz von selbst zu machen. Vor allen Dingen hat Herr Glatz allen eigentlichen Theaterbau von Versetzstücken, praktikabeln Gebirgen usw. zwischen den Akten und Szenen

dadurch vermieden, daß er der Breite nach hinten auf der Bühne mehre Trappen oder Fallbretter anbrachte, welche aus der Tiefe herauf bis zu einer Höhe von 18 Fuß über das Podium getrieben werden können und je von 4 Fuß zu 4 Fuß durch eiserne Hespen verbunden sind. . . . . Diese Trappen steigen ohne das mindeste Geräusch aus dem Boden herauf und man darf nur die gehörig numerierten Versetzstücke davor schieben, um ein ganzes Schweizergebirge mit allen seinen Felsenpfaden und Brücken im Augenblicke herzustellen und auch ebenso schnell und ohne alles Geräusch wieder nach der Verwandlung der Szene verschwinden zu lassen. Fast auf allen Bühnen müssen . . . die Zimmerleute schwere Böcke herbeischleppen, sie mit Mühe richten und mit Brettern belegen, wobei des Geräusches hinter der Szene kein Ende ist und es sich dennoch trotz aller Zurüstungen öfter begibt, daß ganze Mannschaften durch die leicht zusammengelegten Bretter hinab stürzen und Arme und Beine zerbrochen werden. — Um vorgeschobene hohe Türme, Festungswerke, Balkone und dergl. sogleich praktikabel (nach dem Bühnenausdrucke, besteigbar) zu machen, heben sich aus dem Boden sogenannte Drachenwagen, welche auf die leichteste Weise die anderwärts bei solchen Gelegenheiten vorzurichtenden schweren Bauten vertreten." (III, 364/5.)

Dagegen lernen wir die Bühnentechnik des Theaters a. d. Wien mehr statistisch kennen:

„ . . . Es hat einen ungewöhnlichen Umfang und die Höhe über der Bühne gestattet, daß der Vorhang mit den sämtlichen Hinterhängen, auf Rahmen gespannt, frei in das Dach hinaufsteigen kann, indes von dort oben herab auf 6 großen Flugwerken ganze Himmel voll Göttern und Genien niedergelassen werden können. Auch aus der Tiefe des Kellers können die Maschinenwerke heraufwirken, und die große Mittelversenkung steigt bis 24 Fuß in den Grund hinab . . . Auch die Tiefe der Bühne ist außerordentlich, und es können vermittels einer nach hinten zu geöffneten Tür bei den großen prachtvollen Triumphzügen Wagen, Rosse und Reiter nebst ganzen Heerscharen auf die Szene eingeführt werden. Der Versenkungen zu den verschiedenen Zaubereien, Höllenfahrten usw. sind nicht weniger als 8; ebenso befinden sich, außer den 6 großen Flugwerken auf dem Boden, noch kleine zwischen allen Seitenflügeln und man ist vermittels dieser und so vieler anderen Apparate imstande, die Bühne für eine Sündflut unter Wasser und für den jüngsten Tag in Brand zu setzen. . . Uebrigens

dürften sich, außer Paris, wo man in diesen Künsten noch weiter fortgeschritten sein soll, die geschicktesten Maschinisten, deren es bei uns in Deutschland nicht viele gibt, nur hier in Wien auffinden lassen." (II, 232/3.)

Die Bühnentechnik ist für Klingemann durchaus nichts Nur-Maschinelles; den Bühentechnikern fühlt er sich nahe im gemeinsamen Dienst am Theaterwerk. Klingemanns Einschätzung der Bühnentechnik und des Bühnentechnikers kann sich übrigens auf Goethe stützen, der 40 Jahre früher in seinem einzigartigen Nekrolog: „Auf Miedings Tod" (1782) den Theatermeister „Direktor der Natur" nannte und ihm das Lob zollte: „So treu dem unermüdlichen Beruf, War Er's, der Held und Schäfer leicht erschuf."

a) Das Bühnenbild und seine malerischen und mathematischen Gesetze.

Man mag an die ursprüngliche Gleichbedeutung der Begriffe Techniker und Künstler denken, wenn sich zeigt, daß der Maschinist und der „Dekorateur", der Bühnenbildner, der nun die Weitergestaltung der Szene übernimmt, engverwandte Arbeit leisten. Klingemann fordert deshalb sogar die Personalunion. Die malerischen und mathematischen Gesetze der Bühne erfordern indessen für die Praxis eine Hilfskraft, die nur Hilfskraft des andern sein darf, den Bühnenmeister; eine selbständige Auslegung läßt die theatralische Republik nicht zu. Der Raum, der durch Holz und Leinwand körperhaft gegliedert ist, soll Seele und Bestimmung empfangen. Innerhalb der Bühnentechnik ist dies Aufgabe der Dekoration.

Die Ausführung ist zeitgebunden:

„Die neuere Bühne macht durch die sehr hochgeförderte Dekorations- und Kostümierungskunst weit größere Ansprüche auf ein eigentliches **Gemälde** als die ältere, welche überall in dieser Rücksicht mehr **andeutend** und **symbolisierend,** als **ausführend** zu Werke ging . . ." (I, 134.)

Das Kostüm hat dabei nur insoweit Geltung, als es in Farbe, Umriß und Stil einen Bestandteil der Dekoration ausmacht. Auch die Dekorationskunst geht im Gesamtbühnenkunstwerk auf:

„Die Italiener . . . nannten sie Scenografia, ohne sie jedoch deshalb in so **innige** Verbindung mit der Bühnenkunst selbst zu bringen, daß sie als integrierender Teil derselben betrachtet werden müßte, welches nur durch ihre charak-

teristische Beziehung auf das Gesamte der dramatischen Handlung möglich wird." (III, 368.)

Welche Schwierigkeit hat die Dekorationskunst zu überwinden? Es:

„. . . kollidieren die **perspektivischen** Verhältnisse der Bühnenumgebung und vorzüglich der **Hintergründe** sehr häufig mit der sich davor **lebendig bewegenden Handlung.**" (I, 438.)

Restlos wird sie das nicht beseitigen; immerhin:

„. . . läßt sich der Widerspruch in den wechselseitigen **perspektivischen** Verhältnissen immer mehr vermindern, wenn die richtigen Spiellinien strenger als gewöhnlich beobachtet werden und die Dichter, mit den Theatermalern in Verbindung tretend, von diesen nur solche Gegenstände (besonders sogenannte praktikable Versetzstücke) fordern, welche in ein richtiges perspektivisches Verhältnis zu den handelnden Personen gebracht werden können." (I, 439.)

Klingemann stützt sich bei Behandlung dieser Fragen auf sachmännische Belege, und zwar einen

„handschriftlichen Aufsatz" (I, 439)

Friedrich Beuthers, des Weimarer, späteren Braunschweiger Bühnenbildners und rät:

„. . . nach dem Vorschlage . . . des **Herrn Beuther** . . . bei dem Baue der Bühne die bisher gesetzgebenden **geometrischen** Prinzipien den höheren **optischen** zu unterwerfen, da jene diesen offenbar nur dienen können und sollen." (I, 135/6.)

Nachdem die „Bühnentopik" jetzt in Beziehung zur Dekorationstechnik getreten ist, gewinnt die Spiellinie neue Bedeutung als Grenze zwischen der Plastik des Vorder- resp. Mittelgrundes und der flächenhaften, also scheinplastischen Hintergrundperspektive. Ausgleichung und Verwischen dieser Grenzlinie sind Ziel und Aufgabe der Dekorationskunst, der Sinn der optischen Täuschung.

Auch der Bühnenbildner, der Szeniker, dient wie der Schauspieler, der Architekt, der Maschinist, ihnen ebenbürtig, der dichterischen Vorlage, indem er sie in die Ausdrucksformen seiner künstlerischen Mittel umsetzt:

„Schließt sich der Dekorateur . . . genau an die Aufgabe des Dichters und arbeitet er im Geiste desselben zum Werke hin, so soll man ihm keinen Vorwurf machen, wenn er sich dabei im vollsten Maße als Künstler in Anschlag zu bringen sucht." (III, 367.)

Jede Selbstherrlichkeit schadet dem Ganzen:

„. . . der Umstand, daß Herr Weinbrenner sich nicht mit einem eigentlichen Dekorationskünstler berät, hat das **Einseitige** und Fehlerhafte in dem Baue des so berühmten Karlsruher Theaters hervorgeführt." (I, 136.)

Grundlegend bleibt das Gesetz der Bühnentopik. Es trifft sich übrigens angesichts der Bedeutung, die Klingemann (vgl. II. I. 1, S. 82) dem Weinbrennerschen Theaterbau beimißt, günstig, daß wir die nachstehenden Einzelheiten gerade den Karlsruher Bühnenverhältnissen entnehmen können:

„Der Maschinist hat . . . das Seinige vollkommen getan, aber er machte nicht (wie das billig der Fall sein sollte) eine und dieselbe Person mit dem **Dekorateur** aus, weshalb denn die Menge der [Kulissen-] Flügel und die Raumverhältnisse derselben sich jenem **optischen** Prinzipe durchaus nicht unterwerfen, welches die neuere so sehr vervollkommnete Dekorationskunst als notwendig für sich bedingt. Die älteren, und besonders die italienischen Dekorationsmaler vermehrten die Zahl der Seitenflügel so sehr als möglich und arbeiteten jeden einzeln Teil sehr sorgsam und genau als ein für sich bestehendes Ganzes aus. Die neueren Dekorateure dagegen und namentlich Herr Beuther, dringen auf die möglichste Verminderung der Seitenflügel und lassen die eigentliche Wirkung von den Hinterhängen ausgehen, denen sie durch die Kunst der Perspektive eine ungewöhnliche und im höchsten Grade täuschende Tiefe zu geben verstehen, indes ihnen die Seitenflügel nur als ein notwendiges Uebel erscheinen, dessen Vervielfältigung sie überall, wo sie können, zurückweisen." (I, 137.)

Diese Aufeinanderfolge in der Grundeinstellung mag durch den veränderten Zeitstil begründet sein, insofern als die Vätergeneration mit ihrem Realismus auch im Bühnenbilde die Wirklichkeit wirklich darstellte, während die Epigonengeneration aus klassischem Stilwillen und romantischer Phantasiekraft die Grundsätze der Illusion gewann.

Einmal durchbricht Klingemann die Unantastbarkeit der „vierten Wand":

„So möchte ich wohl in Vorschlag bringen, daß für die verschiedenen Arten der dramatischen Gedichte (das Trauerspiel, das Lustspiel, die Oper usw.), insofern sie durch Gemälde angedeutet oder allegorisiert werden sollten, **verschiedene** charakteristische Vorhänge niedergelassen würden, damit das Ideale, Scurrile usw. ihre zweckmäßige und gebührende Einleitung fänden." (III, 376.)

Wir erfahren auch Klingemanns Entscheidung über den Bereich und die Grenzen der freischaffenden Phantasie des Bühnenbildners:

„Man hat . . . behauptet, der Künstler müsse überall seine Gegenstände frei aus sich selbst hervorführen und für seine Zwecke komponieren, ohne sich an die bestimmten wirklichen Vorbilder zu halten. Dieses ist jedoch nur zur Hälfte zuzugestehen und kann nur da Autorität erhalten, wo die wirklichen Gegenstände an sich alltäglich, unkünstlerisch und ohne höhere charakteristische Bedeutung sind . . . Dahingegen, wo die Natur . . . schon an sich einen hochpoetischen Charakter gewonnen hat und die Umgebung selbst einen heiligen Boden abgibt oder wo die Gegenstände der Wirklichkeit ausgezeichnete und erhabene Kunstwerke (wie das Pantheon, die Peterskirche usw.) sind, soll sich der Dekorateur, wo er nur kann, **ihnen selbst** nähern, weil alle eigenen Schöpfungen seiner Phantasie das nimmer ersetzen können, was verlorengeht, wenn er sich von ihnen wendet." (III, 370/1.)

Wenn Klingemann gelegentlich einer Aufführung des Rossinischen „Otello" im Burgtheater erwähnt:

„. . . auch war das durch Seitenwände geschlossene Zimmer im 3. Akte für die geheimnisvolle, schauerliche Katastrophe sehr zweckmäßig angeordnet," (II, 185/6.)

so liefert er damit einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Dekorationskunst, denn es handelt sich hier um ein Wiederauftauchen der geschlossenen Zimmerdekoration, die erstmalig Schröder einzuführen versucht hatte.

Eine Hamburger „Macbeth"-Aufführung zeigt die belebte Szene; — das Beispiel ist negativ:

„. . . Die Dekorationen griffen nicht auf die gebührende Weise zum Ganzen ein und waren oft so kurz gehängt, daß der Hofstaat mit dem Könige kollidierte . . .; so wie denn selbst die Zauberhöhle und die Mordhalle aller malerischen Phantasie entbehrten. Die letzte soll einen tiefen düsteren Säulengang abgeben, in welchem in dem Hintergrunde verschiedene Stufen zu den besonderen Nebenhallen führen. Hier war die Tür zum Könige ganz vorn rechts und das Ganze sehr kurz." (I/, 24.)

Klingemann würdigt neben ihrem Werk die Meister der Dekorationskunst selbst, deren einer — Beuther — für seine Zeit neue Gesetze dieser Kunst gefunden hat - während ein anderer — Schinkel — sie selbst ins Zeitlose erhob. Sonderbare Strahlen fängt er in seinem Spiegel auf. z. B. notiert er sich,

daß E. T. A. Hoffmann einst in Bamberg „neben dem Musikdirektoramte auch das des **„Theater-Dekorateurs"** versah und besonders Calderons „Andacht zum Kreuz" und „Standhaften Prinzen" „als phantasiereicher Bühnendekorateur ausstattete." (III, 324.)[34]) Ferner merkt er an, daß in München ein Maler eigens „für Architekturmalerei fest angestellt" ist, während gleichzeitig zwei andere „das Landschaftliche" besorgen. (III, 145.) In kaum 50 Jahren — in denen die Entwicklung am Theater allgemein zur Spezialisierung führte — war die deutsche Szenenkunst von der Namenlosigkeit ihrer Anfänge zu der Beherrschung durch die bedeutendsten Köpfe der Malerei und Architektur fortgeschritten:

„Erst in Berlin wurde . . . nach einem richtigen und durchgreifenden Systeme verfahren, und indem **Schinkel** die architektonischen Stile im allgemeinen auf eine höhere und klassische Weise durchzusetzen suchte, bemühete sich **Gropius** im besondern, die Umgebungen in eine romantische Verbindung mit den Gedichten zu bringen. Schinkels Werke offenbaren einen echt grandiosen Charakter, und der Künstler hat eine reiche, ja nicht selten **zu** reiche Phantasie, insofern nämlich durch die Verbindung so vieler einzelnen Teile . . . der Totaleindruck selbst beeinträchtigt wird." (III, 368.)

Das „richtige und durchgreifende System" hat trotz aller Stilwandlungen seine unverminderte Gültigkeit in Schinkels Dekorationen zur „Zauberflöte" noch nach 100 Jahren bewiesen.[35]) Schon fällt auch Beuthers Name:

„**Gropius** . . . hat als Dekorateur seinen eigenen Weg eingeschlagen und offenbart — im Gegensatze zu dem antikklassischen **Beuther** — eine rein **romantische** Natur; weshalb Aufgaben, wie sie sich im Calderon vorfinden, recht für seine lebendige Phantasie geeignet sind. Er meint es dabei mit dem Dichter als erstem Schöpfer und Gesetzgeber auf das ernstlichste und studiert, wenn ihm eine Aufgabe gemacht worden ist, das Gedicht auf das Sorgsamste . . ." (III, 367.)

Die geschichtliche Aufgabe des zeitgenössischen Bühnenbildners besteht darin:

---

[34]) Vgl. hierzu: Werner Mausolt: E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater, Berlin 1920.

[35]) Berliner Neueinstudierung der Oper mit Schinkels Originaldekorationen 1923. — Vgl. „Der Tag", Jhg. 1923, Nr. 276, Bericht über die Generalprobe im „Deutschen Opernhaus" am 8. Dezember 1923.

„ . . . eine Kunst, die bis daher größtenteils nur einseitig und als **Nebensache** behandelt wurde, auf sichere Prinzipien hinzuführen und sie in ein festes Verhältnis mit dem Ganzen der Bühnenkunst selbst zu bringen." (I, 450.)

b) Beleuchtung.

„ . . . Die richtige malerische Beleuchtung der Dekorationen steht mit der unrichtigen szenischen Erhellung der handelnden Personen in fortwährender Disharmonie . . ., als die malerische der Dekorationen zwar richtig, die szenische der Personen dagegen bis jetzt noch völlig verkehrt und im Widerspruche mit der natürlichen ist, indem die Figuren das Licht von **beiden** Seiten aus den Flügeln sowie durch die Rampe von **unten** herauf erhalten." (I, 438/9.)

Die Schwierigkeit bei der Bühnenbeleuchtung liegt in dem ungenügenden Zusammenwirken von Seiten- und Rampenlicht, wobei Schlagschatten auftreten und infolgedessen die Beleuchtung von Vorder- und Mittelgrund ungleichmäßig ausfällt. Wie sich dieser Uebelstand praktisch auswirkt, zeigt sich im Burgtheater:

„ . . . die **Beleuchtung** jener (praktikabeln) Berge von **unten auf** war umso tadelnswürdiger, als die fast unmittelbar über den Lampen stehenden Personen dadurch bis zu den Knien scharf erhellt, mit den Oberkörpern aber völlig in Schatten gesetzt erschienen, was, wie es unter diesen Umständen hätte sein sollen, durch stark von den **Seiten** hereinfallende Lichtmassen abgewendet worden wäre." (II, 168.)

Ausgleichung der verschiedenen Lichtquellen ist die beste, wenn auch nicht voll befriedigende Abhilfe. Wo sie nicht möglich ist oder außerachtgelassen wird, hilft allein die strengste Wahrung der Spiellinie; oft verstoßen die Schauspieler aus Unkenntnis oder Unachtsamkeit dagegen; Mitglieder der italienischen Oper bevorzugen sogar das Rampensolo, wobei denn

„ . . . ihre unteren Partien allein sehr stark beleuchtet sind, indes die von oben über die Gesichter herabfallenden starken Schatten sie sämtlich als Mitglieder einer einzigen Mohrenfamilie erscheinen lassen." (II, 400/1.)

Ein großer Teil der Mängel ist auf das Brennmaterial und dessen Unzulänglichkeit zurückzuführen. Vor allem läßt weder die alte Kerzenbeleuchtung noch die Neueinrichtung der sog. Argandschen Lampen (vgl. III, 254) irgendwelche Uebergänge, sondern nur mehr oder minder schroffe Abstufung der Lichtquellen zu. Oft wird das Erreichbare durch sinnwidrige

Maßnahmen zunichte gemacht. Klingemann deutete schon bei der Architektur darauf hin, daß die Bühne gegenüber dem Zuschauerraum sich oft nur schwer zu behaupten vermag, da man, je mehr das Publikum das Theater aus einem bloßen anstaunenswerten Kuriosum zum Vorwand gesellschaftlicher Schaustellung gemacht hatte, schon in der baulichen Anlage dem Parkett das Uebergewicht gab. Nachdem die Bühne selbst ihre Bedeutung diesem zweiten Brennpunkt hat überlassen müssen, trägt man auch mit der Verteilung der Lichtquellen der Eitelkeit des Publikums Rechnung. Daher brennt im Zuschauerraum der Kronleuchter, der obendrein oft die stärkere Leuchtkraft besitzt, *während* der Vorstellung. Z. B. am *Kasseler* Theater:

> „. . . Uebrigens fiel mir sogleich ein auffallender Uebelstand in die Augen, nämlich das absolut verkehrte Verhältnis zwischen der Beleuchtung der Bühne und der des Zuschauerkreises. Die erste ist nämlich zu schwach und die letzte zu stark, was umgekehrt mindestens richtiger und besser wäre. . . . . Darum ist es überhaupt zweckmäßig, daß mit dem Aufrollen des Vorhangs der im Zirkel hängende Lüstre in die Decke hinauf schwebe, damit die Bühne durchaus nur ihr eigentümliches Licht erhalte." (I, 36/7.)

Ein historischer Rückblick läßt indessen erkennen, daß dieser Zustand — wenn man bedenkt, wie schnell sich dieser Zweig der Bühnentechnik entwickelt hat — einen großen Fortschritt im Beleuchtungswesen bedeutet. Denn:

> „noch vor nicht langer Zeit war man darin so weit zurück, daß man sich großer mit Unschlitt gefüllter Kasten bediente, um das Hauptlicht vom Proszenium aus zu bewirken. Dadurch entstand denn zwischen den Zuschauern und der Bühne eine von den aufsteigenden Dämpfen hervorgebrachte zitternde Luftbewegung, welche durchaus kein reines Mienenspiel auf den Gesichtern der Schauspieler mehr erkennen ließ. Erst durch die Einführung der Argandschen Lampen wurde diesem Uebelstande abgeholfen, und diese Beleuchtung darf auf der Bühne mit keiner andern vertauscht werden, da sie allein ein festes und ruhiges Licht ausgehen läßt." (I, 37.)

Klingemann erwähnt übrigens — 1823! — in einer Fußnote eine kürzlich gemachte Erfindung, ohne zu ahnen, daß diese Einrichtung während der nächsten 50 Jahre die Fortentwicklung der Bühnentechnik grundlegend gestalten sollte:

> Eine **Gasbeleuchtung** dürfte vielleicht sie [die Argandschen Lampen] **noch übertreffen.**" (I, 37.)

Vorbildlich scheint das Zahlenverhältnis der Lampen vor und auf der Bühne im Stuttgarter Theater: (vgl. S. 85).

„Die Beleuchtung des Stuttgarter Theaters ist noch jetzt vortrefflich. Die Rampe zählt nicht weniger als 40 Argandsche Lampen und in jedem Flügel brennen 7 . . . Das Spektatorium ist durch einen Kranz von 36 Argandschen Lampen erhellt, welcher mit dem jedesmaligen Aufziehen des Vorhangs bis zur Decke hinauf steigt. Früher war dieser Kronleuchter mit nicht weniger als 80 Lampen garniert." (I, 160.)

Hier besitzt allein die Rampe mehr Leuchtkraft als die Saalbeleuchtung; dagegen zeigte die Anordnung vor dem Brande des Theaters noch das Gegenteil. Darmstadt hat ein Beleuchtungskuriosum aufzuweisen:

„Zu den Merkwürdigkeiten . . . gehört es, daß in dem hiesigen Theater der große Kronleuchter bei Opern **ganz,** bei Schauspielen aber nur **zur Hälfte** angezündet wird!" (III, 39.)

Karlsruhe hat besonderes Orchesterlicht:

„Sehr zweckmäßig fand ich hier die Beleuchtung des Orchesters durch Argandsche Lampen bewirkt, welche vermöge ihrer kreisförmigen Schirme die zwischen der Bühne und dem Parterre befindliche, das Auge nur zu sehr verletzende Lichterbatterie völlig verdeckten." (I, 138.)

Am befriedigendsten sind die Lichtanlagen des Berliner Hoftheaters:

„So macht die eintretende Abendröte am Schlusse des dritten Aktes im Houwaldschen Bilde, . . . einen ungemeinen Eindruck, und greift mit der Dichtung so zusammen, daß sie, statt eine leere Augenweide abzugeben, recht eigentlich zum Exponenten der Gefühle der erblindeten Camilla wird und sich, wie alles auf der Bühne sein sollte, auf das Innigste zum Ganzen verbindet." (III, 366.)

c) Der Schauspieler im Rahmen des Bühnenbildes.

Wenn im folgenden von den Grundsätzen des Kostümwesens gesprochen werden soll, genügt der Rückweis auf die Dekorationskunst allein nicht, obgleich sie als die umfaßendere artverwandte Erscheinungsform zu gelten hat. Das Kostümwesen sprengt vielmehr den Rahmen des Nur-Bestimmungsgemäßen, Zweckvollen der Bühnentechnik und bezieht den Schauspieler als Ausdrucksträger belebenden Kunstwillens in die starre

Gesetzlichkeit des bisher nur technisch gegliederten Bühnenraumes ein, dessen Gesetze er übernimmt und gültig macht. Das Bühnenbild belebt den Raum durch Farbton und Licht und erhält mit dem Kostüm Beziehung zu der Bühnenkunst selbst und zwar durch die:

„. . . Zweckmäßigkeit des Kostüms zum **Grundtone des Ganzen** . . ., wofür kein **Modeschneider** . . ., sondern vielmehr ein mit Phantasie begabter **Kunst**schneider erfordert wird." (I, 312.)

Der zeitgenössischen Dramatik gemäß steht das historische Kostüm im Vordergrund:

„. . . ein historisches Drama nicht grade nach der Zeitmode, sondern recht im Griff und Gusse und als ein zusammenstimmendes, konsequentes Ganzes, aus dem sich jeder Teil wieder einzeln in seinem bestimmten Charakter hervorhebt, kostümiert zu sehn; ergötzt nicht bloß die Augen, sondern es wirkt ins Innere greifend und unterstützt eben die dichterische Charakteristik selbst, weshalb es denn auch zur Sache gehört und nicht so schnöde abgefertiget werden soll, da die theatralische Kunst nicht nur die **Worte** der Dichtung ins Leben ruft, sondern alles, was die Phantasie beim Lesen eines dramatischen Werks freitätig im **Innern** erschafft, möglichst wahr und vollkommen in die **Außenwelt der Erscheinungen** selbst hintreten lassen soll. . . . es ist ganz und gar nicht gleichgiltig, wenn scharf gezeichnete Charaktere eines Stücks indifferent kostümiert sind, und so dem Allgemeinen überlassen, in ihrer äußern Gestaltung ganz verwischt und undeutlich gemacht werden." (III, 222.)

In diesem Zusammenhang begegnen wir auch dem französischen Theater wieder:

„Jedes von dem Dichter originell ausgestattete Schauspiel soll sich auch originell bei der Erscheinung auf der Bühne ankündigen, und die Kostümierung ist hier zur Hervorhebung der einzelnen Charaktere sowie des Gesamtcharakters ein wesentlicheres Mittel als manche Kunstrichter zugestehen wollen. Der französische Schauspieler hat hierin einen weit feinern Takt als der deutsche, und er würde manche Anzüge auf unsern Bühnen schon als Verstöße hinsichtlich der **Farbenwahl** tadeln, welche nach seinem richtigen Gefühle mit dem Tone des Charakters möglichst korrespondieren muß." (I, 311.)[36])

[36]) Bezeichnend ist Klingemanns Erwähnung des „dichtenden Theaterschneiders" (III, 222; vgl. auch S. 98.)

Zweierlei Verstöße sind zu beachten. Erstens gegen die historische Echtheit des Kostüms: Rossinis „Otello" im Theater a. d. Wien:

„Als einen Mißgriff in der Kostümierung mußte man . . . die nationelle maurische Kleidung des Othello rügen. Er ist Feldherr im Dienste der Republik Venedig und muß als solcher uniformiert sein." (II, 186.)

Zweitens gegen die Farbenharmonie: Ballett im Burgtheater:

„Figuranten in **blauen** Gewändern dicht vor **grünen** Bergen aufgestellt, dürften . . . einen schlechten Belag für die Farbenharmonie abgeben." (II, 168.)

Ferner muß im historischen Drama das Abgleiten in das moderne Kostüm vermieden werden. Z. B. bei dem Kostüm der Lady Macbeth (Hamburg):

„Sehr wehe tat es mir nur gleich zu Anfang, daß das schottische Mannweib gar so modern kostümiert auftrat und jenen dichtenden Theaterschneider nicht zu Rate gezogen hatte, welcher ohnstreitig ein ganz anderes Negligée für sie angefertigt haben würde." (I, 345.)

Solche Stilvermischungen, ebenso bei der „Minna von Barnhelm" beobachtet, sind kunstfeindlich (Burgtheater):

„da das Stück, in unsere jetzige Zeit versetzt, ganz aus seinem Tone und Charakter gedrängt wird," (III, 197.)

eine Auffassung, die bei allen Stilwandlungen, trotz vieler Versuche, den historischen Stil des historischen Dramas ins Zeitgenössische oder ins Zeitlose abzuwandeln, ein nachfolgendes Jahrhundert theatralischen Fortschrittes über Geltung behalten hat. Die neueste theaterwissenschaftliche Forschung weist übrigens nach, daß Klingemanns Anschauung über das Kostümwesen an Brühls Kostümreform orientiert ist.[37])

Der Bühnenbetrieb.

1. Verwaltende Bühnenleitung.

Vom erbauten und zweckvoll eingerichteten Bühnenhause ergreift nun der Bühnenbetrieb Besitz. Dient der Künstler der Beseelung des Bühnenkörpers, so dient ihm wieder der Verwaltungsapparat der Bühne, der dem künstlerisch verantwortlichen Leiter und seinen Mitarbeitern die Schaffensmöglichkeiten zu sichern hat.

[37]) Vgl. Hermann Schaffner: Die Kostümreform des Grafen Brühl an den Kgl. Theatern zu Berlin 1814—1828. Erlanger Dissertation 1926. S. 37.

Die Zeit kennt zwei Formen der geschäftlichen Bühnenverwaltung, bestimmt durch den Charakter der Bühnen als Privat- oder Hoftheater. Während das Privattheater — um 1820 gibt es außer in Wien, Hamburg und höchstens Berlin kaum eins von theatergeschichtlichem Range — den Direktor zum Leiter hat, ist die Verwaltung der Hoftheater vielgestaltig. Im Zeitalter der sich mit letzter Kraft behauptenden Fürstenkultur und der zu gleicher Zeit eindringenden Bewegung verfassungsmäßiger Demokratisierung entwickelt, beansprucht Klingemanns Kritik an der Theaterverwaltung erhöhtes Interesse. Aus seinem Widerspruch gegen die Zeit entwickelt sich sein Traumbild des „Deutschen Nationaltheaters."

a) Intendant und Direktor.

Da ist — um mit dem Aeußerlichsten zu beginnen — die Titelfrage. Wenn beim Karlsruher Theater die Rangerhöhung vom Intendanten zum Direktor vorkommt, so entspricht dies unzweifelhaft der Regel, wenn nicht dem Gesetz:

„Baron von Wächter, der Vorgänger des Herrn von Lehr in dessen Amtsstelle, hatte den Charakter als **Intendant;** dieser letztere führte anfangs **denselben** Titel, wurde weiterhin aber zum **interimistischen** und ganz zuletzt zum **wirklichen Direktor** ernannt." (III, 59/60.)

Die Verwaltungsspitzen, besonders eines Hoftheaters, haben neben der eigentlichen, in Sonderaufgaben geteilten Verwaltungsarbeit die Repräsentationspflichten dem Hofe gegenüber zu erfüllen, wie etwa am Burgtheater:

„Herr von Fhuljod . . . ist gegenwärtig Direktionschef der beiden k. k. Hoftheater . . ., steht der Bühne in allen Hauptdirektionsgeschäften am nächsten und die Repertoire, die Rollenverteilungen sowie alle kursiven Sachen erfordern seine entscheidende Bestätigung, indes den höchsten Platz eines Oberdirektors selbst **Sr. Exzellenz der Herr Graf von Stadion** verwaltet. . . . der eine Teil, welcher die **Oper** und das **Ballett** enthält, spielt auf dem Theater am Kärntnertore . . ., [der andere im] **Burgtheater** . . ., auf dem das Trauer-, Schau- und Lustspiel seine Heimat findet." (II, 159/60.)

München besitzt eine große Verwaltungsbehörde:

„In Betreff der Oekonomie ist Herr von Poissl [als Intendant] der königlichen Oberrechnungsbehörde bloß über seinen allgemeinen Haushalt rückverantwortlich, indes übrigens alles zunächst von ihm selbst ausgeht und be-

stätigt wird. Von ihm abhängender spezieller Theaterökonom ist der ehemalige Schauspieldirektor Braun aus Nürnberg, welchem zwei Assistenten und ein Kanzelist beigeordnet sind." (III, 146.)

Die Aufgabe des Bühnenleiters besteht in der überparteilichen Ausgleichung der Einzelkräfte:

„Die Konsequenz einer Direktion läßt sich, was für Mittel ihr auch zu Gebote stehen mögen, immer in der Klarheit und Anständigkeit erkennen, womit sie jene zu ordnen versteht, ja, sie muß umso deutlicher an das Licht treten, je weniger sie durch ein eminentes Genie der Künstler selbst gedeckt wird. Wo sie übrigens gänzlich fehlt, da kann dem Kenner das nimmer verborgen bleiben, und er wird sie umsomehr vermissen, wenn im Innern des Werkes sehr bedeutende Talente zusammentreffen, welche eben durch ihre größere Selbständigkeit und den damit verbundenen höheren Egoismus das organische Wechselverhältnis der Teile zum Ganzen leicht aufheben und auf eine verkehrte Weise das Gesamte dem Einzelnen unterordnen. Dieses aber zu verhindern und abzuwenden, ist die erste Aufgabe für einen echten Bühnendirektor, und seine Fähigkeit muß sich am klarsten darin offenbaren, daß er den **niedern** nicht minder wie den **höhern** Egoismus zu zähmen versteht und auch das kühnste einzelne Streben zur Harmonie des Ganzen zurückzuführen vermag." (III, 21.)

Als Meistverantwortlicher steht in diesem Zusammenhang der Intendant des Hoftheaters, der als Hofbeamter je nach persönlicher Eignung das Theater fördern oder verderben kann.

„Die Oberverwaltung ist, wie gewöhnlich bei Fürstlichen Theatern, einem hoffähigen Intendanten anvertraut . . . Daß alle dergleichen Einrichtungen einer guten Einrichtung an sich in der Regel im Wege stehn, liegt in der Natur der Sache, und es wird damit solange sein Bewenden haben, als man die Kunst zu den plaisirs rechnet . . . Da die Launen bei Hofe oft wechseln, so stehen auch gewöhnlich die Intendanten nicht lange auf ihrem Platze, und daraus erwächst denn der besondere Nachteil, daß selbst im **Einzelnen** nichts Vollständiges gefördert wird, indem . . . keiner . . . sein Werk vollendet, indes doch jeder sich auf seinem Platze auszeichnen und in Respekt setzen möchte." (I, 138/9.)

Eine Ausnahme zum Bessern mag der Kasseler Intendant gewesen sein:

„Diese Bühne führt den Titel eines Hoftheaters, ist jedoch nichts weiter als eine bloße Privatunternehmung . . .

Herr von **Zieten-Liberati,** welcher als Ehrenmitglied dieser Bühne (ohne Zweifel das einzige Beispiel in ganz Deutschland) auch derselben mit seinem Rate nützlich wird, ein sehr verständiger Mann, dessen scharf prüfendes Studium, auch da den Weg vorzeichnet, wo das angeborne Talent sich langsamer und minder selbsttätig zeigt." [38]) (I, 35/6.)

Wie weit bleibt das aber hinter Klingemanns idealer Forderung zurück:

„Jedes große, in sich zusammenhängende Kunstganze soll in der Hauptsache **genial** gefördert werden; ein einziger Geist muß das, **was** da aufblühen und entstehen soll, fest in sich aufgefaßt und begründet haben, indes er denn die Ausführung im einzelnen den verschiedenen zum Gesamtzwecke mitwirkenden Teilen gleichmäßig anvertrauen und ihre Kräfte dafür in Anspruch nehmen kann. Dieser eigentliche künstlerische Genius fehlt aber in dem zeitigen Hoftheaterwesen und es ist ein zu willkürliches Kunstgetriebe, bei welchem Gunst und Ungunst vielfach eingreifen." (II, 329.) [39])

Darum schadet auch jeder überflüssige Verwaltungsapparat, der die Uebersicht erschwert:

„Das Satrapenwesen taugt überall da nichts, wo man sein Gebiet monarchisch selbst übersehen kann, und man muß die Monarchenkunst studieren, um sie im Reiche des Bühnenwesens als die einzige durchaus vollkommene Regierungsform einzuführen." (I, 425.)

Klingemann rechnet erstaunlich offen mit den Theatern ab, die zwar „Hof- und Nationaltheater" heißen, tatsächlich aber nicht mehr als das eine sind, während sie von der Idee des andern denkbar weit entfernt sind. „Hoffähige" Intendanten, beauftragt mit dem Arrangement der „plaisirs" — diese Sondercharakteristik erweitert Klingemann nun zur allgemeinen:

„Die Tendenzen dieser dramatischen Institute sind durchaus prekairer Natur und schon an sich einem eventuellen Wechsel anheimgestellt, mit welchem der ruhig gemessene Gang, welchen die sicher fortschreitende Kunst zu beobachten hat, sich gar nicht vereinigen läßt. Dazu soll jedes **Hoftheater** im wesentlichen eine mit höhern Mitteln ausge-

[38]) Daß der Intendant gleichzeitig mit der geschäftlichen Leitung auch die künstlerische versah, war, zum Unterschied von späterer Entwicklung, nicht selbstverständlich.

[39]) Bei dem Uebergewicht der Hoftheater gegenüber den Privatbühnen und bei der Bedeutung gerade des Burgtheaters darf dies Urteil wohl allgemeiner ausgewertet werden.

stattete Anstalt für anständige und würdig auszuführende **öffentliche Festlichkeiten** sein, und man legt einen ganz unrichtigen Maßstab an, wenn man sie als eigentliches **Nationaltheater** und in der Weise betrachtet, wie das durchaus mit dem **klassischen** der dramatischen Volks-Literatur streng vereinigte théâtre français zu Paris gestellt ist. — Unter diesen Umständen muß auch der technische Vorsteher eines deutschen Hoftheaters sich meistenteils vor dem **auswählenden Geschmacke** auf den **anordnenden** zurückziehen; man kann ihn minder in seinen **eigenen** Intentionen und Ansichten als in der anständigen Ausführung der ihm **übertragenen Aufgaben** verfolgen und beurteilen, und er muß deshalb ein **Praktiker** im vollsten Sinne des Wortes sein, indes ein bloßer Theorist hier Gefahr läuft, sich in unnützen und vergeblichen Versuchen auf eine ganz unzweckmäßige Weise zuletzt bloß dem Spotte auszusetzen." (III, 272/3.)

Kunstfeindlich wird die kunstfremde Verwaltung, wenn die Geldfrage wichtiger wird als das Werk.

b) Finanzierung der Bühne.

„. . . es kann insofern kein reiner, auf Prinzipien zurückgeführter **Kunstplan** sich geltend machen, als die Kasse jetzt überall das erste Wort redet." (II, 333.)

Die zwei Möglichkeiten sind: ein Hoftheater mit fürstlicher Subvention, womit es dem mehr oder weniger großen Kunstsinn des Geldgebers unterworfen ist, oder eine private Theatergründung auf Aktien, wobei die Sicherung meist ungewisser, die künstlerische Unabhängigkeit aber nicht größer ist.

Die erste Möglichkeit erläutert das Beispiel des Hoftheaters in Kassel:

„Die Oberverwaltung des Ganzen betreffend, so ist **Herr Feige** als Generaldirektor mit ausgedehnter Vollmacht angestellt, indes der Kurfürst eine jährliche Summe von 54 000 Rthlr. als baren Zuschuß leistet und Herrn Feige verpflichtet hat, mit dieser und den hinzukommenden Tageseinnahmen das Ganze auf eine anständige Weise zu bestreiten, wie sich denn derselbe ohnstreitig als einer der besten Oekonomen in allen seinen Anordnungen ausgewiesen hat." (III, 398.)

Auf der anderen Seite liegen die Verhältnisse aber nicht günstiger:

„Das Frankfurter Theater ist auf Aktien begründet und steht unter einer Oberdirektion, welche sich die finanzielle Aufsicht vorbehalten hat. Die Mitglieder derselben . . . müssen aber nie vergessen, daß sie Verwalter eines **Kunsthaushalts** sind, welcher nicht gestattet, daß durch Beförderung des Einseitigen und Geschmacklosen das Mittel zum Zwecke gemacht und die Volksbildung einem Multiplikationsexempel untergelegt werde." (I, 199.)

2. Künstlerische Bühnenleitung.

Der künstlerisch geleitete Bühnenbetrieb zerfällt in zwei Hauptgebiete, die wir heute mit Dramaturgie und Regie bezeichnen. Klingemann setzt, dem Sprachgebrauch seiner Zeit folgend, den Ausdruck „Dramaturg" für den Theaterkritiker (auch Lessing braucht das Wort „Dramaturgie" im gleichen Sinne), worunter eindeutig der außerhalb des Bühnenbetriebs wirkende literarisch-ästhetisch eingestellte Kritiker von Drama und Bühne (der „Kunstrichter" bei Lessing und mitunter noch bei Klingemann selbst im weiteren Sinne) zu verstehen ist. Dagegen bezeichnet er die Umformung des Buchdramas in den aufführungsreifen Bühnentext als Aufgabe des „literarischen Regisseurs", den man erst später „Dramaturg" nannte. Der Unsicherheit der Bezeichnungen entspricht die Berufslage selbst. Wohl ist die Machtstellung eines Tieck und Schreyvogel eindeutig gegründet, aber dies sind Sonderfälle in der Zeit, da Klingemann seine zeitgeschichtlichen Anmerkungen zum Theater niederschreibt.

a) Dramaturg und Dramaturgie (Bearbeitungen — Striche — Zensur).

Der Dramaturg empfängt für gewöhnlich aus der Werkstatt des Dramatikers das von ihm dichterisch abgeschlossene Drama, um es seinerseits dem Regisseur als bühnengerechte Partitur zu übergeben. Er ist der Mittler zwischen Dichter und Bühne, muß demnach das Drama zuerst literarisch-kunstkritisch, dann nach seiner Bühneneignung betrachten.

Wie weit der Dramatiker sein eigener Dramaturg zu sein pflegt, lehrt die Erfahrung. Oft sind Bühnenfremdheit und Bühnenschablone große Gefahren für ihn. So für Raupach, der im letzten Jahrzehnt der Epigonengeneration etwas Aehnliches bedeutet wie Iffland literarisch, aber auch theatralisch im ersten:

„Eine tiefere Intuition und eine lyrische Fülle sind ihm keineswegs abzusprechen, aber das **dramatisch-Theatralische** ist bei einer überwiegenden Subjektivität . . . keineswegs hinlänglich durch ihn in seinen Werken begründet, welche, . . . weil sie sich von dem sie verfolgenden stereotypen sentimentalisierenden Liebespaare nicht befreien können, eine feste objektive Grundbasis schwer gewinnen dürften, ohne welche jedoch keine tiefere Tragik selbstkräftig durchzugreifen vermag." (III, 296/7.)

Die „objektive Grundbasis" setzt also Bühnenkenntnis als unerläßlich voraus; Raupach indessen gibt selbst zu:

„. . . daß er die deutsche Bühne selbst erst bei seiner kürzlich erfolgten Rückkehr aus Rußland im **Praktischen** kennen gelernt habe, . . . und er somit fast seit achtzehn Jahren keiner Bühnendarstellung beigewohnt habe." (III, 297.)

Der entgegengesetzte Fall scheint ebenso bedenklich:

„Viele unsrer neuern Dichter schreiben ihre Dramen zunächst für die **Schauspieler** — nicht aber für die **Menschenwelt,** und es geht darin auch alles mehr auf der **Szene** als in der **Natur** vor, welches eine traurige Verirrung ist, von der **Shakespeare** mindestens niemals befangen wurde." (II, 195/6.)

Bei der Frage, ob Grillparzer Sophie Schröder die Rolle der Sappho gewissermaßen auf den Leib schreiben durfte, ohne die gesetzeskräftige rein-dichterische „Objektivität" damit zu verletzen, zeigt sich im Beispiel der glücklichen Verbindung von Technik und Drama:

„. . . Ich selbst sah die **Schröder** zum ersten Male in dieser Rolle auftreten, welche der Dichter, wenn auch nicht für diese Künstlerin ausschließlich geschrieben, dennoch offenbar auf den Umfang ihres tragischen Talents berechnet hat. . . . da, wo der Dichter nicht für die Phantasiewelt allein, sondern als **Dramatiker** für die **theatralische Darstellung** arbeitet, ist es ihm keineswegs zu verargen, wenn er in dieser Beziehung ein eminentes Talent . . . berücksichtigt und den **Umfang** desselben nicht aus den Augen verliert, indem gerade auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, ein recht eigentlicher Künstlerbund in aller Hinsicht geschlossen werden muß." (II, 233.)

In seiner Schrift: „Ueber Schillers Tragödie: Die Jungfrau von Orleans" (Leipzig 1802), die vergleichsweise mit herangezogen werden darf, da seine Grundanschauung sich durch 20 Jahre gleich geblieben ist, bemüht sich Klingemann etwas wie

einen dramaturgischen Kanon aufzustellen. Insbesondere sucht er antike und modern-romantische Dramatik gegeneinander abzugrenzen:

„In der alten Poesie . . . ist das Wechselverhältnis der Kräfte vollendet, und die Kunst löset jeden feindlichen Bruch, der in dem Dargestellten entsteht, in ihrer Darstellung wieder auf. In der modernen Poesie hingegen, wo alles noch als **strebend** sich ankündigt, muß, wenn die Kräfte von ihrer Progression abweichen, und ehe sie sich vereinigt haben, gegenseitig auf einander einwirken, diese Berührung sich zerschmetternd äußern, und Disharmonie die Folge sein . . . — Im allgemeinen verhindert uns . . . Schiller, dadurch, daß er sein Gedicht eine romantische Tragödie nennt, sie nach jenen, für unsere Poesie nicht anwendbaren Gesetzen zu beurteilen." (a. a. O. 34/5.)

„In der modernen Poesie . . . ist das Streben nach dem Unendlichen das Eigentümlichste; aber eben darum findet keine Begrenzung in ihr statt, weil die Schönheit nicht zur Erscheinung kommt, in der allein das Unendliche, auf das schärfste begrenzt, sich darstellt." (a. a. O. 41/2.)

Im einzelnen lehnt Klingemann

„tölpelhaften Humor oder moderne **Ironie**" ab (III, 198.). Als fruchtbarer erweist sich Klingemanns Untersuchung über die Elemente des Dramas:

„Das Lyrische ist ein integrierender Teil des Dramatischen, und man kann sagen, daß eben das epische und lyrische Prinzip sich im Drama durchdringend zu einer neuen, dritten Dichtungsart gestalten. Als überherrschend im Dramatischen kann das Lyrische nur in der Oper auftreten, eben weil hier die **Handlung** (das eigentliche aktive dramatische Prinzip) nur Nebensache oder vielmehr bloßes Mittel ist, die Gefühle für die musikalische Ausführung ausschließlich zur Sprache zu bringen . . . Daß es dagegen nicht **einzelne rein lyrische Momente** im Drama, unbeschadet seines Prinzips geben könne, ist nicht in Zweifel zu setzen; nur müssen diese stets frei und natürlich aus der **Situation** hervorgehen, nicht aber absichtlich als hors d'oeuvre hineingedichtet sein." (III, 267/8.)

Anschließend ein Abschnitt **Dramaturgie** für den Dramatiker, d. h. eine Untersuchung hauptsächlicher Dramengattungen auf ihre Bühnenfähigkeit hin. Melodram und Pantomime werden abgelehnt:

„. . . welche einer echt legalen Verbindung der Deklamation und Mimik (in der Schauspielkunst selbst) nur Schwierigkeiten in den Weg legen . . .“ (I, 342.)

Jede andere, theatralisch umdeutbare dramatische Form gilt als vollwertig; sogar das Vaudeville. Es zeigt sich der oft nachgewiesene Zusammenhang zwischen deutschem und französischem Theater auch in der Dramaturgie. Ueber Angely, den Berliner Lokalstückdichter:

„Er vorzüglich hat die leichten, flatternden Vaudevills von jenseits des Rheins zu uns herübergelockt, . . . wo sie . . . manchen Unfug in der Kunst und — Natur angerichtet . . . Warum aber die kritisch-moralische Lärmtrommel rühren, wenn die lustigen Kinder . . . einige Male im Jahre als leichte Zwischenspiele und Lückenbüßer der Neugierde vorgeführt werden? . . . Die ganze Weise . . . soll sich . . . nur nicht ansiedeln und ihr ephemeres Dasein zu einem dauernden machen und somit die eigentliche dramatische Literatur selbst en bagatelle behandeln wollen . . .“ (III, 289/90.)

Aehnlich

„Die echte Wiener Lokalposse . . . [in der] alle jene komischen Einzelheiten, welche sich im Leben selbst zerstreuen, . . . in sich konzentriert erscheinen und ein äußerst barockes Ganzes bilden, welches den damit noch Unbekannten zwar anfangs als grell und beleidigend zurückstößt, ihn jedoch bald bei seiner fortgesetzten Wiederkehr auf eine in der Tat magnetische Weise anzieht und festhält.“ (II, 113.)

Mit dem literarisch führenden französischen Schauspiel der Zeit kommen wir zu den höheren dramatischen Formen. Ueber eine Bearbeitung von Delavignes „Die Schule der Alten“:

„Das Stück selbst . . . stellt sich über sein inneres Wesen selbst ein Fragezeichen und bemüht sich vergebens um eine befriedigende Antwort, ob es sich dem Lust- oder Trauerspiele anreihen solle, . . . und wenn man recht scharf in die Art und Weise des Verfassers hineinprüft, so ergibt sich zuletzt ein **Iffland** au théâtre français.“ (III, 193/4.)

Im Zusammenhang mit jener dramaturgischen Auswertung antiker Kunstprinzipien steht die Wiederkehr des antiken Dramenmotives der Schicksalsschuld — in Schillers „Braut von Messina“ — das später von Müllner und anderen abgewandelt, trotz Grillparzers Veredelungsversuch in der „Ahnfrau“, mehr als 10 Jahre lang pseudoantik im spanischen Versgewand in der

sogenannten romantischen Schicksalstragödie die Zeitdramatik beherrscht hat:

„Der Name Schicksal hallte seit einiger Zeit durch unsere Tragödien von allen Seiten wider, und wenn die Meister den Ton angaben, so riefen die Jünger „O Schicksal! Schicksal!" ihnen nach und das traurige Schicksal der Poesie wurde dadurch recht eindringend uns vor Augen gelegt." (a. a. O. 30.)

Ins allgemeine endlich greift die Frage hinüber, ob Novellen und Romane als Keimzellen von Dramatisierungen geeignet sind:

„Wohl sind viele gute Dramen aus Novellen entsprungen und Shakespeare selber ist in dieser Hinsicht als die gültigste Autorität anzuführen. Die Novelle aber ist gleichsam wie ein poetisches Ei zu betrachten, welches einen noch nicht organisierten Mikrokosmus in sich schließt, indes der Roman als eine bereits entwickelte Kunstform sich schon zu behaglich in die Länge und Breite ausgedehnt hat, als daß er sich noch zu neuen Umformungen bequemen sollte." (III, 362.)

Ein Beispiel dafür: Wie verhält sich Scotts „Kenilworth" — in Lemberts Dramatisierung — zu Schillers „Maria Stuart?"

„Ist **Schillers** Elisabeth in ein rein tragisches Element versetzt und demgemäß aus einem idealen Gesichtspunkte behandelt, so deutet **Scott** dagegen überall auf strenge Charakteristik und minder poetische als **geschichtliche** Wahrheit hin." (III, 359.)

Jene kritische Gegenüberstellung von Antike und Moderne wiederholt sich noch einmal, jetzt ins Theatralische abgewandelt:

„Der antike Kothurn erhebt über das gewöhnliche Leben, jedoch nicht zu dem Standpunkte der französischen Tragödie oder dem der früheren Haupt- und Staatsaktion im Reifrocke. Diese sind nur raffiniertere **Manieren** und prunken mit einem falschen Pathos . . ." (II, 202.)

Mit der Abkehr von dieser Barockkultur — die sich in der Ausgestaltung demnach von ihren Rudimenten zum Nachteil unterscheidet — sieht Klingemann die Anfänge der modernen Dramatik gegeben. So ist auch Lessings Drama als Reaktion auf die französische nachklassische Tragödie, die entartet war, anzusehen. Wir spüren im „Nathan" die „Theatralische Sendung:"

„. . . dieses in der Tat **dialektischen** Dramas, welches nur gleichsam **zufällig** auch poetisch ausgefallen ist. . . . Lessing . . . erscheint in diesem Werke mehr als in irgend einem andern als **Dichter,** und zwar gleichsam **unwillkürlich,** gegen seine Anlage und wie durch den **Geist selbst** getrieben." (II, 257, 9.)

Es mag besonders der Mangel an Gesetzmäßigkeit sein, was Klingemann zur Verurteilung der Zeitdramatik führt, die nicht, wie Schillers Dramen, das Gleichgewicht in sich trägt. Er zieht Ifflands zeitgebundene und deshalb von der Zeit überholte Dramatik der nirgends bodenständigen, errechneten Schicksalstragödie vor, z. B. Müllners Werken:

„. . . die Iffländischen Stücke dienen immer zu einer bessern Uebung für unsern, ein durchgreifendes Charakterstudium mehr und mehr vernachlässigenden neueren Schauspieler als die mystisch-trochäischen Verseleien, über welche man gegenwärtig in unserer dramatischen Literatur überall hinstolpert." (III, 401.)

Stilmerkmale Ifflands und Müllners vereint in seinem Werk Kotzebue:

„Kotzebue ist als **darstellender** Schriftsteller ein höchst reiches vielseitiges Genie, . . . wenn er auch nirgend in die tiefsten **Wurzeln** des deutschen Nationaltheaters eingriff. . . . Die nicht abzuleugnenden Fehler in seinen Arbeiten gehen hauptsächlich aus einer falschen Anwendung des Rührenden, sowie aus einem öfteren Mißbrauche des Witzes zum Verspotten oder Beschönigen hervor." (I, 463.)

„Als **kritischer** und **beurteilender** Schriftsteller ist Kotzebue dagegen zu egoistisch und befangen, und die Art und Weise, wie die Kritik seine Werke . . . behandelte, hat auf ihn selbst als Kritiker entscheidenden Einfluß gehabt und ein gewisses feindseliges Verhältnis zwischen ihm und seinen Zeitgenossen überhaupt hervorgebracht, das beiden Teilen mindestens nicht zum Vorteil gereicht." (I, 464.)

Es bleibt noch die klassische Dramatik Goethes und Schillers zu untersuchen. Goethe nennt Klingemann für die Gestaltung einer bewegten Welt „zu kalt in seiner völlig entschiedenen Objektivität," (— „Iphigenie:" Seelendrama —) und schaltet ihn nach seinen Erfahrungen als Dramatiker mit der Begründung aus:

„Dramen, welche der Bühnendarstellung für die Dauer standhielten, hat er nicht geliefert . . ." (I, 56.)

Die Erfüllung der dramaturgischen Gesetze bringt Schiller, insofern er Dramaturg und Regisseur vorarbeitet. An

„Maria Stuart" sehen wir die Gesetze der Dramaturgie entwickelt:

> „Die Rolle der Maria zerfällt in drei große Momente, wovon der erste Akt uns im wesentlichen in ihr die **Königin,** der dritte die **leidenschaftliche Frau,** der fünfte aber die zum Tode gehende, **gläubig verklärte Maria** darstellt." (III, 383.)
>
> Aber das Stück leidet an einen dramaturgischen Fehler: „Schillers **Maria Stuart** ist ohne Zweifel Schillers bühnengerechteste Tragödie, und sie würde in dieser Hinsicht noch vollkommen genannt werden müssen, wenn der Dichter nicht den sonderbaren Mißgriff begangen hätte, **auf die abgeschlossene dramatische Handlung** noch eine einzelne **Charakterentwicklung** folgen zu lassen. . . ." (I, 148.)

Die Anzahl der Dramaturgen ist noch gegen das Ende der Epigonenepoche so gering, daß die Bedeutendsten unter ihnen sehr wohl eine Entwicklung kennzeichnen, die freilich später, besonders wegen des anwachsenden Uebergewichtes des Regisseurs, nicht die Ausprägung erfahren hat, die ihr nach ihren Anfängen zukam. Abgesehen von der Kritik an Einzelheiten sprechen die Namen, mit denen die Dramaturgie des klassisch-romantischen Theaters auf immer verknüpft ist, für ihre Bedeutung: Schröder, Schink, Schreyvogel und Tieck.

Allen gemeinsam ist ein Streben, das sich als dramaturgische Bühnenreform bezeichnen läßt; gemeinsam ist ihnen auch das Scheitern all dieser Reformversuche. Nur die Gründe dafür sind verschieden. Schröder scheitert, nachdem er dreißig bis vierzig Jahre zuvor die Shakespeare-Reformation durchgeführt, während seiner letzten Direktion an der Geringwertigkeit des Dramenmaterials; Schink — Schröders Mitarbeiter — unterliegt als Praktiker mit ihm, und zugleich als Theoretiker. Die Verwirklichung ihrer Pläne mußte ausbleiben, denn beide wirkten zur Urzeit. Schreyvogel wird gestürzt, ein Opfer der Reaktion des Vormärz; niemand wirkt ungestraft unter den Augen der mächtigsten Theaterzensur! Tieck zersplittert sich in der überquellenden Umfassenheit und mangelnden Formbegabung seines Romantikertums.

Schröders Bühnenreform von 1812/3 ist tragisch zu nennen, denn der geistige Vollender der Gründerepoche und Inbegriff einer unwiderbringlichen Schauspielerkultur opfert sich einem Irrtum: denn die Mittel seiner Reform entsprechen dem vorklassischen Stand der Dramatik. Dazu kommt, daß die zeitgenössischen Beherrscher des stehenden Theaters bereits Erben der Gründertradition sind; Schröder aber, einst der letzte

Prinzipal der berühmtesten Wandertruppe, hatte sich sein stehendes Theater erst unter jahrelangen Entbehrungen schaffen müssen. Er hat von den in den Besitz Hineingeborenen zuviel Einsicht und Dankbarkeit erwartet. Schink aber hat man übersehen, weil er mit seinen „jetzt mit Unrecht schon vergessenen dramaturgischen Fragmenten," wie Klingemann (III, 79) bemerkt, etwas für die Dauer schuf:

> „Als **Schröder** bei seinem letzten Wiedererscheinen die Bühne aus einer freien poetischen Anstalt in eine puritanische Predigtstube verwandeln wollte, hatte er mit Hülfe seines Freundes Schink nicht mehr als 40, sage **vierzig Dramen** in der kürzesten Zeit und gleichsam stans pede in uno für diesen Zweck bearbeitet, welche sämtlich zur Darstellung vorlagen und die von dem wackern Veteranen in ganzem Ernst beabsichtigte Gesamtreformation des deutschen dramatischen Parnasses durchsetzen sollten." (III, 269.)

Bei Schreyvogel sieht Klingemann allem Anschein nach mehr die Stellung am Burgtheater als seine Bedeutung:

> „Die Lektüre aller neuen Stücke ist dem **Hoftheatersekretär Schreyvogel** übertragen, welcher das Unzweckmäßige zurücklegt, das ihm zweckmäßig Scheinende dagegen zur Darstellung vorbereitet. Ueberhaupt hat Herr Schreyvogel einen bedeutenden artistischen Einfluß bei dieser Bühne, und er führte früher selbst die spezielle künstlerische Leitung derselben, welche ihm jedoch . . . weiterhin durch mancherlei Verdrießlichkeiten verleidet sein soll." (II, 161.)

Eingehend befaßt sich Klingemann mit Tieck. Umgekehrt wie bei Schreyvogel schenkt er Tiecks tatsächlichen Erfolgen weniger Aufmerksamkeit als der Art und den Umständen, wie er seine Stellung gebraucht. Seine Versuche laufen bekanntlich auf eine Archaisierung des Bühnenbetriebes hinaus; sie verrät sich schon in der Namengebung: z. B. Theater-Bude; K. Sächs. Hofschauspieler-Komödianten (III, 271.) Tieck,

> „der poetische Lucifer des Dresdener Theaters" (III, 254) hat „sich in Offensive gegen die ganze neuere deutsche Dramatik gesetzt." (III, 249.)

und Klingemann meint:

> „daß wir ihn jetzt in Dresden die Zügel des gesamten deutschen Bühnenwesens ergreifen sehen, um der Welt zu zeigen, wie und auf welche Weise man sie nur richtig führen könne und **solle**, indes die bis jetzt dabei für notwendig erachtete **Praxis** als ganz außerwesentlich von dem a priori einer höhern und unfehlbaren Erleuchtung . . . beseitigen wird." (III, 258.)

Tieck ist wirklichkeitsfremd:

„Soviel bleibt . . . gewiß, daß, wenn wir die Sache nicht zuvörderst mit der **Tat** angreifen, Tiecks Dramaturgische Blätter, wenn sie auch zu Folianten sich ausdehnen sollten, durch den **Rat** ihr weder beikommen noch sie jemals kurieren werden." (III, 150.)

Die Tätigkeit des Dramaturgen besteht nun allgemein in der Einrichtung des Buchdramas, d. h. in der Bühnenneubearbeitung, oder in einzelnen Strichen im Text des Buchdramas. Hierzu tritt noch gegebenenfalls die Uebersetzung. J. H. Voß übersetzt beispielsweise mit seinen zwei Söhnen eine Reihe Shakespearescher Dramen, die „sich unser Uebersetzertriumvirat recht eigentlich als Hauptaufgabe vorgesetzt" hat. (I, 84.) Grade der Shakespeareübersetzer soll:

„seine Werke mit höchster Treue in die deutsche Sprache übertragen,"

denn:

„jeder große, in die Zeit mächtig eingreifende Dichter bildet vor allen Dingen die **Sprache,** welche sein poetisches Mittel und sein dichterischer Zweck zugleich ist, und er ist der eigentlich eingeladene Mitarbeiter an diesem wundervollen und höchsten Kunstwerke, dessen Riesenbau ganzen Nationen übergeben ist, indes die Dichter es in seinen einzelnen Teilen auf die reizendste Weise ausschmücken und vollenden helfen." (I, 84/5.)

Der Vers soll in der Uebertragung Charakter und Gehalt des Originalverses behalten:

„Eine vorzügliche Aufmerksamkeit verdient nach Voß' Ansicht die rhythmische Ausbildung der Verse bei der Uebertragung der Schauspiele des Shakespeare. Wenn ich nun gleich überzeugt bin, daß dieser Dichter nichts weniger als ein großer Metriker (in theoretischer Hinsicht) war, so ist es mir auf der andern Seite nicht minder klar, daß ein über alle seine Mittel so gewaltig gebietender Genius stets, ohne sich dessen bewußt zu sein, in die Harmonie des Rhythmus richtig eingreifen mußte; wovon sich auch der flüchtigste Beobachter überzeugen kann, wenn er nur die Rolle des Hamlet oder Lear zur Prüfung im Originale durchlesen will." (I, 86/7.)

Die literarische Tätigkeit des Dramaturgen soll zurückstehen zugunsten der nur zweckmäßig-praktischen. Bühnenfremdheit verringert den Wert dramaturgischer Arbeit:

„Adolf Wagner, in einer . . . Didaskalie: „Theater und Publikum“ [40]) beleuchtet den Gegenstand über Verpflanzung älterer Theaterstücke verschiedener Nationen auf unsere Bühne überhaupt, obwohl auf eine wissenschaftliche Weise, jedoch mit zu wenig Praktik, welche hier, wo die Bretter selbst in Anspruch genommen werden, durchaus nicht mangeln darf, indes es gegenteils die Herrn von der Theorie sich sehr leicht machen können, ein Theater **in** der Phantasie **für** die Phantasie aufzuzimmern.“ (III, 10.)

Besonders wendet sich Klingemann gegen die Shakespearebearbeitungen aus früherer Zeit, die:

„dem Publikum nur eine meistens ganz falsche Ansicht geben.“ (I, 85.)

Er nennt z. B. die Learbearbeitung von Bock eine:

„heillose Verstümmelung . . ., welche unsre größten Bühnenkünstler, **Schröder** und **Iffland**, zur Grundlage ihrer Darstellungen . . . zu machen sich nicht enthielten; obgleich die Tragödie des Briten insofern ganz in ihr aufgehoben worden ist, als die Szenen der ungerechten Reichsverteilung und der Verstoßung der Cordelia . . . darin gänzlich fehlen und der eigentliche tragische Hebel somit gewaltsam aus ihr herausgerissen ist.“ (I, 85/6.)

Ein Kuriosum stellt der Text der mehrfach herangezogenen Macbeth-Inszenierung Fr. L. Schmidts dar, der sich bis weit in die neue Epoche hinein auf der Hamburger Bühne erhalten hat:

„Shakespeares Macbeth wurde auf eine seltsame Weise nach zwei zusammengesetzten und sich in ihrem Geiste widersprechenden Bearbeitungen, der **Schillerschen** und **Bürgerschen** gegeben, und zwar so, daß der historische Teil des Stücks der ersten, der rein phantastische aber (die Zauberszenen) der letzten angehörten. . . . keiner von beiden aber hat den eigentümlichen Geist des Originals richtig aufgefaßt und getreu wiedergegeben. Schiller entführte die . . . Zauberwesen . . . in eine idealere Heimat und erhob sie zu **Schicksalsschwestern** . . . Wurde diese Partie des Stücks von Schiller zu sehr **idealisiert**, so muß man seinem Vorgänger Bürger den entgegengesetzten Vorwurf machen, nämlich, sie aus dem Phantastischen zu tief in das Niedrige herabgezogen zu haben.“ (I, 306/7.)

[40]) Leipzig 1826 (Exemplar der Preußischen Staatsbibliothek X a 5425).

Was für Schröder noch ein entschuldbarer Notbehelf gewesen war, um das Publikum überhaupt erst zu Shakespeare zu erziehen, das wird bei Iffland schon eine bedenkliche Bequemlichkeit; tatsächlich hat erst Devrient die Originalfassungen gespielt. Von Goethe ist ja bekannt, daß er:

„. . . Shakespeare . . . für die jetzige Bühne als Theaterdichter selbst nur in **Bearbeitungen** gelten lassen will, wobei er sogar auf die ersten Schröderschen als die anwendbarsten, zurückdeutet." (III, 11.)[41])

Für die Striche gelten in erster Linie praktische Erwägungen:

„Für den Bühnenpraktiker ist es zwar eine entschiedene Sache, daß der dramatische Dichter, welcher die gehörige Theaterzeit (die sich, zumal bei der . . . **Tragödie** möglichst nicht über 3 Stunden hinausdehnen soll), nicht berücksichtigt, sich selbst und seinem Werke schadet, weshalb denn auch nicht **jeder** Abkürzer ein Zerstörer desselben zu nennen ist, da derjenige, der mit Schonung und Zartgefühle ein zu ausgedehntes Drama der Bühnendarstellung anzupassen versteht, nie in den **Organismus** des Werks mit grober Faust eingreifen, sondern nur das **zu üppige Geranke** (welches namentlich in Schillers Dramen bei der vorherrschenden Reflexion des Dichters oft in der Tat wuchert) ausmerzen . . . wird. Wenn aber . . . Glieder ausgerenkt, gebrochen, oder, wo es sich nicht anders fügen will, abgeschnitten oder ausgerissen werden, der Gedanke des Dichters sich in Unsinn verwandelt . . ., so ist das ein crimen sacrosancti Apollinis templi, für welches man dem Frevler eine höhere Strafe als das bloße Brandmark eines **Streichlumps** zuerkennen müßte." (III, 181/2.)

Drei Beispiele erläutern das Prinzip der Striche. Klingemann erzählt (III, 180/1), eine Schmierenaufführung von „Wallensteins Tod" habe nur zwei Stunden gedauert; um das zu erreichen, habe Wrangel beispielsweise gerade e i n e n Satz behalten. Neben diesem Kuriosum finden wir zwei Fälle, in denen durch falsche Rollenaufführung der betreffenden Schauspielerin resp. durch höhere Gewalt Striche eingeführt werden, die sinnwidrig sind. Das erste Mal wünscht die Stich als Maria Stuart die Abendmahlsszene so zusammengezogen, daß sie auf Melvilles Worte: „ . . . Die sieben Weihen auf mein Haupt empfangen," sogleich zur Beichte niederkniet: Damit hat sie:

[41]) Klingemann zitiert III 11/2 Goethes Abhandlung „Ueber Shakespeare als Theaterdichter" („Kunst und Altertum", Bd. V, Heft 3.)

„diesen ganzen erhabenen Moment auf eine so ganz seelenlose Weise profaniert." (III, 388.)

Das andere Beispiel berichtet von einer Aufführung der „Braut von Messina" im Burgtheater:

„Wehe tat es mir, daß man die echt **prometheische** Stelle: Alles dies Erleid ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben Die Orakel, und gerettet sind die Götter! in der Rolle der Isabella gestrichen hatte. Sie ist der tragische Kulminationspunkt derselben und darf meines Erachtens niemals fehlen. Vielleicht hatte die Zensur sie ausgetilgt, und da muß denn die Kunst freilich Respekt haben." (II, 212.)

Hier fällt bereits das Wort Zensur. Klingemann beschränkt sich — vielleicht unter äußerem Zwange?! — darauf, in zwei krassen Beispielen die kunstfeindliche Haltung der Zensur festzustellen. Ueber Klingemanns „Faust" im Theater a. d. Wien:

„Aus dem an sich grellen Stücke hat die Zensur die Lichtseite des Himmels ganz weggetilgt, und es ist somit nichts weiter als ihr Gegensatz, die Hölle, übriggeblieben, und Faust taumelt ohne alle Motivierung dem Teufel in die Arme. . . . Nach meinem Dafürhalten würde es übrigens sehr zweckmäßig sein, wenn die Wiener Theaterzensur die **Grundprinzipien,** nach denen sie bei ihrem Geschäfte zu verfahren angewiesen ist, öffentlich bekannt machen wollte, damit diejenigen dramatischen Dichter, welche ihre Stücke auch in Wien aufgeführt wissen möchten, sich im voraus gegen einen etwa zu besorgenden Anstoß verwahren könnten." (II, 241.)

Noch schlimmer liegt der Fall bei einer Wiener „Nathan"-Aufführung:

„. . . das, was Lessing eigentlich und zunächst mit seinem Werk **intendierte,** ist so gut wie gänzlich in dieser Bearbeitung für die Wiener Bühne verwischt. . . . Um den Nathan nun in Wien auf die Bühne bringen zu können, hat man das Wesentlichste in dem Stücke selbst abändern müssen, und es ist namentlich in der berühmten Erzählung von den drei Ringen die **abstrakte Wahrheit** an die Stelle der **drei geoffenbarten Religionen** gesetzt worden. . . . **Der Patriarch von Jerusalem** — ja, der darf hier gar nicht mitspielen, und man hat an seiner Statt einen **Komtur der Hospitaliter** zugezogen, von welchem aber niemand recht weiß, was er im Stücke eigentlich will. . . . Dergleichen heißt in der Tat nichts anderes, als das Wesen und die Gestalt einer Sache völlig in sich verkehren und man hätte den Nathan deshalb lieber **gar**nicht als eben in seinem

ganzen Organismus verrenkt auf die Bühne bringen sollen." (II, 257, 260/1.)

Die Untersuchung über Dramaturg und Dramaturgie ist abgeschlossen. Der Dramaturg **als** Dolmetsch des Dichters übergibt dessen bearbeitetes oder eingestrichenes Buch dem Regisseur, dessen Aufgabe nun die Gestaltung des Gesamtbühnenkunstwerkes sein wird.

b) Regisseur und Regie (Ensemble — „Total" und ihre Hilfskräfte)

In der Hand des Regisseurs, der das Kostbarste des theatralischen Lebens, den Schauspieler, hüten und leiten soll, damit er den Gesamtkörper lebendig durchblutet, vereinen sich alle Kräfte. — Die historische Entwicklung hat auch in der Regie stufenweise zur Bildung der Erscheinungsformen geführt.

Zwei Fragen: die theatergeschichtliche: Wie steht es mit dem Kunstwert der führenden deutschen Bühnen um 1820? Und die theaterwissenschaftliche: Welche Grundsätze gelten für den künstlerisch verantwortlichen Bühnenleiter, den Regisseur?

Der nord- und süddeutschen Schauspielkunst entsprach in der Väterzeit der Aufbau des Schröderschen und des Josephinischen Theaters, entspricht im Zeitalter des von vornherein zur Erbübernahme bestimmten Hoftheaterintendanten die Wertverteilung in den nord- und süddeutschen Theaterbrennpunkten. Wir müssen zur Kennzeichnung unserer Fragen einen häßlichen Begriff einführen, der indessen den komödiantisch-lebensechten Zusammenhang zwischen Ethos und Alltag des Theaters spiegelt, den Begriff der Kunstpolitik.

Eine Kritik des Burgtheaters spielt zugleich auf den Anlaß zu Goethes Rücktritt vom Theater an:

„Nach meinem Dafürhalten behauptet das Burgtheater, wie es jetzt gestellt ist, offenbar den ersten Platz hinsichtlich des redenden Schauspiels unter den deutschen Bühnen, da es, mit guten Talenten reich versehen, überall für das Bessere und den Kern der deutschen dramatischen Kunst fest und mit entscheidender Konsequenz zusammenhält und nichts jenen Kreis Entehrendes in sich eindringen läßt. Wölfen, Hunden, Affen, Seiltänzern, Taschenspielern und allem, was tierisch und menschlich, in der letzten Periode auf den namhaftesten deutschen Theatern die echte Kunst verhöhnt und geschändet hat, ist hier niemals der Zutritt

gestattet worden und man darf es nicht verschweigen, daß diese Bühne sich vor allen andern die **gebührende Ehre** zu erhalten gewußt hat." (III, 189.)

Geringer ist dagegen bei der Einseitigkeit des Burgtheaterstils:

„. . . die Trefflichkeit der Mitglieder dieser Bühne in feineren, charakteristischen Leistungen, welche sich nicht über die Höhe einer gebildeten Konversation erheben. . . . (II, 305.) (vgl. S. 78).

Folgender Stand der Dinge herrscht im Berliner Hoftheater unter Iffland und Brühl:

„Mit welcher besonderen Vorliebe **Herr Graf Brühl** auch die Kostümier- und Dekorationskunst vertritt, so gereicht es ihm doch dabei zum großen Verdienste, daß er eben alles auf das Total zurückführt und auf eine durchgreifende Charakteristik in allen Teilen hin arbeitet, welches früher, namentlich im Romantischen und Hochtragischen auf der Berliner Bühne nicht in dem Maße der Fall war, da Iffland vorzugsweise seine eigentümliche Art begünstigte, im übrigen aber alles ziemlich willkürlich und ohne tiefere Prüfung behandelte." (III, 366/7.)

Einzelheiten über Berlin werden wieder durch eine Vergleichung mit Hamburg belebt:

„Auf dem Berliner Theater . . . erwarten wir **jeden** Kunststil in seiner eigentümlichen **Reinheit** vorzufinden und es muß sich neben der idealen Würde des **höhern Kothurns** die geniale **Shakespearesche Charakteristik,** die gewandte flüchtige **Intrigue,** das **bürgerliche** Gemälde, das **gotische Ritterschauspiel** sowie die phantastisch gaukelnde **Romantik** rein und klar vor uns darstellen und sich nirgends in den besonderen Eigentümlichkeiten miteinander ungebührlich vermischen. Wird diese äußerst billige und gerechte Forderung aber wohl befriedigt? Die Wahrheit gebietet ein entschiedenes **Nein** auszusprechen. . . . Ebensowenig geht die flüchtige Intrigue hier so rasch wie in Hamburg, und selbst das bürgerliche Schauspiel ist dort als Ganzes besser, ohnerachtet hier der Schöpfer (oder mindestens Vollender) dieser Gattung selbst lebte und lehrte. Für die Romantik nun gar ist man offenbar im Allgemeinen zu prosaisch . . ." (I, 384/5.)

Nun wieder ein eingehendes: „. . . Urteil über die Tendenz dieser Bühne . . ., daß ihre Darstellungen der aus dem Französischen übertragenen Tragödie **streng regelmäßig,** des genialern Shakespeareschen Dramas, der Dichtung **unter-**

geordneter, die des humoristischen und Charakteristischen Lust- und Schauspiels aber **am vollkommensten** erscheinen." (I, 304.)

Selbst Weimar ist der Vollkommenheit noch fern:

„. . . da Goethe wohl eine **höhere Tragödie** auf seiner Bühne vollendete, indes ihm das **höhere Lustspiel,** insofern er auch die **Konservation** mitsamt **Iffland** und **Kotzebue** dazu emporziehen wollte, offenbar verunglückte." (I, 389.)

Heißt es aber einmal:

„. . . . das Repertoire selbst enthielt auch das Beste und Vorzüglichste der dramatischen Literatur, ohne sich einseitig zum Verderben des Werkes auf ein vorübergehendes ephemeres Genre zu reduzieren," (III, 309.)

so berührt es als tragische Ironie, daß es sich hier nicht um eines der führenden deutschen Theater in finanziell gesicherten Verhältnissen handelt, sondern um das privat geleitete Stadttheater in — Magdeburg, das denn auch infolge seines hohen Repertoirestandes Bankerott gemacht hatte!

Bereits 1802 sagt Klingemann in seiner Schrift: „Was für Grundsätze müssen eine Theaterdirektion bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke leiten?"

„Unsere bessern Direktionen **wählen** . . . garnicht, sondern sie geben das Schlechte und Gute durcheinander, und befriedigen an dem einen Abend den Kunstrichter, und an dem zweiten die Galerie. . . . Allein da hier gar keine Grundsätze leiten, so ist diese Auskunft, obwohl zu **entschuldigen,** doch wenigstens **nicht anzuempfehlen,** da das Theater nie auf einem solchen Wege ein **organisiertes** Ganzes werden kann, und in einem immerwährenden, nie aufzulösenden Widerspruch mit sich selbst liegt. — Der Kunstrichter sowohl als das Publikum, beide haben gerechte Ansprüche an das Theater zu machen." (a. a. O. 24.)

Wie wichtig die Einheitlichkeit der Kunstpolitik, besonders der Spielplangestaltung, ist, lehrt die Zerrüttung des Frankfurter Theaters:

„. . . an der höchst inkonsequenten Anordnung des Repertoirs ist . . . allein die Vielseitigkeit der Ansichten bei der Führung und der absolute Mangel einer **monarchischen Kunstverfassung** schuld, ohne welche keine Bühne wahrhaft gedeihen und sich kräftig erhben kann." (I, 198/9.)

Das erste Gesetz dieser „monarchischen Kunstverfassung" wird mit der Aufgabe des Regisseurs erfüllt:

„. . . ein gutes **Schauspiel** herbeiführen, welches in alle Wege der eigentliche Stamm des Bühnenwerks sein und bleiben muß." (III, 318.)

Wie steht es aber in der Praxis damit?

„Wenn über ein **Hoftheater** ein Urteil gefällt werden soll, so muß man, wie sich von selbst versteht, von der **Oper** als dem wesentlichsten Teile anheben, und mit dem **Trauerspiele** als einer bloß geduldeten Kunstkaste aufhören." (I, 139/40.)

Bei einem zweifellos ungemein lohnenden Versuch, das allmähliche Bewußtwerden der Regiekunst zu beschreiben, würde sich herausstellen, daß das 18. Jahrhundert das Regisseuramt als solches noch nicht kennt, wenn auch seine Aufgaben schon bezwungen werden wollen.[42]) Alle Ansätze dazu, wie die stark regiemäßig betonte Arbeitsweise Schröders oder Dalbergs, führen erst in der Epigonengeneration zum Sammeln und Befestigen des überkommenen Gutes. Nichts deutet so sehr darauf hin wie Klingemanns Ablehnung des Regisseuramtes in seiner noch beibehaltenen Urform, dem sog. Wöchnersystem. Er findet es z. B. am Burgtheater:

„Was die speziellen Geschäfte . . . betrifft, so verwalten die Hofschauspieler **Koch, Krüger, Koberwein und Korn** abwechselnd die Regie, indem jeder sein Regiment vier Wochen hintereinander führt und dasselbe mit Lust-, Schau- und Trauerspiel aus einer Hand in die andere übergeht. Diese Einrichtung ist aber minder konsequent als die jetzige Berliner, nach welcher **für die verschiedenen Arten der dramatischen Gedichte** verschiedene Regisseure angestellt sind, von denen somit keiner in den Bau des andern greift und jeder sein ihm angewiesenes Werk konsequent fortbilden und weiterführen kann. Die vier Regisseure des Burgtheaters sind alle sehr wackere, sinnige Männer, aber es existieren in der ganzen Welt nicht vier Köpfe nebeneinander, in denen nicht zugleich vier verschiedene Ansichten herrschten." (II, 160.)

Auch die neue Form befriedigt nicht; in Berlin versieht P. A. Wolff:

„. . . sein Regisseur-Amt bei der Tragödie . . ., in welchem ich ihm für das künstlerische Gleichgewicht, welches die

[42]) Vgl. Adolf Winds: „Geschichte der Regie" — über die Regie im 18. Jhdt.: „Die Regieführung war auf die schauspielerischen Bedürfnisse zugeschnitten, der Respekt vor der Dichtung noch nicht gefestigt genug, die Nachwirkungen des Stegreifspiels nicht völlig überwunden. — Der erste Regisseur in unserem Sinne war Goethe" (S. 65).

Hauptbühne Deutschlands als Muster in allen Gattungen halten sollte, mehr Spielraum für sein Genie wünsche, da es allgemein verlauten will: die Tragödie werde hier stiefmütterlich behandelt, was ihr als ebenbürtiger Kronenträgerin auf **königlichen** Bühnen mindestens niemals wiederfahren darf." (III, 358.)

Mustergültig liegen die Verhältnisse dagegen in München. Dort wirken drei Mitglieder einer „artistischen Direktion" als Regisseure, unter ihnen kein Geringerer als Eßlair (III, 146.) Sie unterstehen dem Intendanten, dessen eigene Regieführung Klingemann rühmt:

„Endlich verrieten die szenischen Anordnungen im allgemeinen und besonderen ebensoviel Geschmack als praktische Bühnenkenntnis. . . . Hierin verkündet sich aber das Genie des Intendanten **Herrn v. Lamotte** und es ist dieses sein ausschließliches und eigentümliches Verdienst. Es freut mich immer in der Seele, wo ich bei der Bühne einen kräftigen und der Sache gewachsenen Führer vorfinde, eben weil dies so selten in Deutschland der Fall ist. . . . Er ordnet jede neue bedeutende Vorstellung vom Anfang bis zum Ende selbst an, und ein glückliches Erfindungstalent setzt ihn in den Stand, die schwierigsten Kunstaufgaben in szenischer Hinsicht zu lösen. . . . Das, was auf andern Bühnen als kleinliche Spielerei ausfällt, wirkt hier durch die Phantasie und die Geschicklichkeit des Anordnenden auf eine völlig grandiose Weise und, um nur ein Beispiel anzuführen, wissen sich die anderwärts höchst läppischen Löwen und Tiger des Sarastro hier . . . vollkommen in Respekt zu setzen, so daß, wenn sie heranschreiten, auch nicht ein Bube auf der Galerie zu lachen wagt." (II, 388/9.)

Und der Erfolg der Münchener Regieleistungen?

„. . . Den Darstellungen . . sieht man es an, daß sie in den Proben mit strenger Genauigkeit eingeübt und nicht auf das gewöhnliche deutsche Geratewohl behandelt sind, weshalb denn auch das Einzelne sich fest zum Ganzen stellt und ein eigentlicher künstlerischer Organismus, bei dem alle Glieder in Wechselberührung gesetzt sind, zur Anschauung kommt." (III, 150.)

Zunehmende Befestigung, des Regiegedankens ist am Königstädtischen Theater in Berlin zu beobachten:

„. . . Ich habe ein . . . gut eingeübtes Zusammenspiel überhaupt in der Regel bei dieser Bühne vorgefunden, und es spricht dies sowohl für den Fleiß der Mitglieder als für die eifrigen Bemühungen der leitenden Regisseure,

welche hier, wie es billig ist, da ihrer mehre sind, jedesmal namentlich unter den durch sie in Szene gesetzten Stücken angeführt werden." (III, 293.)

Der Nachteil des alten Regisseursystems stellt sich schon bei der Rollenbesetzung heraus, wo es doch darauf ankommt:

„. . . bei dem so kitzlichen Punkte der **Rollenverteilung** durchaus **gerecht** und nach seiner besten Ansicht zu verfahren. . . . Hier nun gar, wo **vier** verschiedene Kunstansichten von **Monat** zu **Monat** wechseln, . . . muß weit eher ein Entgegenarbeiten eintreten, als daß der gerade Weg zum Ziele ununterbrochen verfolgt werden könnte. . . . Um aber demnächst **richtiger** besetzen zu können, müßte das erste theatralische Grundgesetz seine Sanktion zuvor wiedererhalten, jenes Gesetz nämlich, das alle einzelnen Künstler nur als mitwirkende **Teile** zu einem großen **Gesamtwesen** betrachtet wissen will." (II, 329/30.)

Die hier versuchte Abhilfe ist noch keine endgültige Lösung: „Um einer mit der Schauspielregie gewöhnlich verbundenen Eigenmächtigkeit und Despotie in der **Rollenverteilung** zu begegnen, ist die Einrichtung getroffen, daß jeder der vier Regisseure vor der Austeilung eines für das Repertoir bestimmten Stücks seinen Vorschlag über die gesamte Rollenverteilung dem Direktionschef versiegelt zusenden muß, welcher dann in einer der gewöhnlichen Wochenkonferenzen darüber als letzte Instanz entscheidet." (II, 160/1.)

Worauf kommt es dann aber an?

„Die richtige Anstellung des einzelnen Künstlers zum Totale ist die eigentliche Probe des artistischen Führers; die Seele muß dabei die Seele herauszufühlen verstehen, und das Hauptsächlichste beruhet oft auf leiser künstlerischer Ahnung; wer aber bei der Rollenverteilung sich an die Nomenklaturen der Fachwerke in den bürgerliche Kontrakten hält, der bleibt ein Stümper sein lebelang." (II, 396.)

Mit dem wachsenden Recht des Regisseurs auf individuelle Besetzung hält das Durchbrechen auch der Fachbegriffe[43]) Schritt Mitunter kann das strenge Beibehalten der engen Fachgrenzen sogar ein Mißgriff sein, wie bei der Rolle des Don Valeros in Müllners „Schuld:"

„Man wird in der Regel überall einen Verstoß begehen, wenn man bei der Verteilung dieser Rolle auf das alte Fachwerk Rücksicht nimmt." (I, 168.)

[43]) Vgl. die Ausführungen über altes Fach und Fachwechsel Kap. II, III 3 c (S. 48), ferner: **Hans Doerry:** Das Rollenfach im dt. Theaterbetrieb des 19. Jhdts. Schriften d. Ges. f. Th.-G. Bd. 35, Berlin 1926.

Eine Unsitte ist die — später so genannte — zweite Besetzung. Klingemann spricht einmal sein Befremden darüber aus, daß er eine Aufführung:

„. . . so schlecht, oder vielmehr alltäglich darstellen sah. . . . Das kommt indes daher, weil hier auch eine Art von zweitem Kunstbataillon oder ein Aushilfspersonal stattfindet, dem man kleinere Gegenstände zur Ausführung übergibt, damit die größeren indessen vorbereitet und umso schneller in die Szene gefördert werden können." (II, 304.)

Die Arbeit des Regisseurs soll durch die Leseprobe vorbereitet werden:

„Eine gehörig geleitete **Leseprobe** hatte unverkennbar nicht stattgefunden, denn es wäre im entgegengesetzten Falle ein eigentlicher Grundcharakter in der Darstellung doch mindestens zur Ansicht gekommen; . . . Welch eine elende handwerksmäßige Pfuscherei es noch auf den meisten deutschen Bühnen mit der Schauspielkunst sei, beweiset z. B. sogleich die Art und Weise, wie man die sog. Leseprobe behandelt. Ihr ist das erste Begründungsgeschäft der ganzen Darstellung übergeben, und nicht nur das, was man den Stil oder den durchherrschenden Hauptton nennt, soll sich in ihr fixieren, sondern auch der Organismus (das Gliederverhältnis) der dramatischen Komposition muß durch sie völlig ins Klare gebracht werden; so daß jeder einzelne sich auf seinem Platze gerade nicht minder und nicht mehr geltend mache, als es das Ganze . . . erfordert. Nur da, wo die Leseprobe so behandelt wird, kann von einem durchherrschenden Grundcharakter (Stile) in der Darstellung und von einem Zusammenspiele (Totale) die Rede sein, ohne welche die Bühnenkunst sich nur in einseitigen Bemühungen erschöpfen muß." (I, 38/9.)

Anschließend weist Klingemann darauf hin (I, 40), daß Müllner sich für den besonderen Posten eines Vorlesers einsetzte.

Zwei Hilfskräfte sollen den Regisseur davor schützen, daß die Regiearbeit an Unberechenbarkeiten scheitert: Inspizient und Souffleur. Oft genug erliegt der Inspizient, der noch dazu als Requisiteur verpflichtet ist, der Tücke des Objektes:

„Kinds . . . Nachtlager von Granada . . . wurde auf der Bühne gut gegeben, aber hinter derselben schlecht inspiziert. Vielleicht hatte man jedoch, unbekannt mit dessen Eigenschaft, ein boshaftes Requisit und jenes famöse Horn gekauft, welches die in der freien Luft gefrorenen Töne nach erfolgtem Auftauen von selbst erschallen läßt, denn das hiesige

fing in der Hand des Jägers auf einmal lustig zu blasen an, bevor derselbe es noch zum Munde geführt hatte." (III, 190.)

Der Souffleur ist — durch die Schuld des Schauspielers — am deutschen Theater unentbehrlich; Klingemann bezeichnet das schlechte Memorieren als:

„. . . eine böse und fest eingefleischte Unart der **deutschen Schauspieler,** welche die Franzosen für unverzeihlich und schimpflich erklären und deshalb auch auf unsere Bühne so hoffärtig herabsehen — **Schämen** wir uns doch endlich einmal, damit die Besserung möglich werde." (II, 438.)

Das Beispiel einer Hamburger „Rodogune"-Inszenierung führt in die Aufgaben des Regisseurs ein:

„Im übrigen schien offenbar von Herrn Schmidt, welcher die Proben der Rodogune geleitet hatte, die richtige Haltung und das Zusammenstimmende in der Verbindung des Einzelnen zum Ganzen hervorzugehen, und die Entfernung zwischen den redenden Hauptpersonen, das Zurücktreten der Vertrauten und weiteren Nebenpersonen in die zweite und dritte Spiellinie usw. beurkundete in der richtigen Anordnung den mit der Bühne auf das Genaueste vertrauten Praktiker." (I, 306.)

Auch das Beispiel von unfreiwilliger Komik fehlt nicht; In Kassel (!):

„. . . sahen fast bei jedem neuen Auftritte die auf der Bühne befindlichen Personen dem zögernden Ankömmling während einer gehörigen Pause sehnsuchtsvoll entgegen; ja, es geschah sogar, daß man einen derselben von jenseits erwartete, während er von diesseits auftrat, . . ." (I, 40.)

Massenregie erfordert z. B. die „Braut von Messina" (Theater a. d. Wien):

„. . . der **Chor** ist eine schwere Aufgabe für unsere Bühne wie sie sich gegenwärtig in der Hauptsache ausgebildet hat, und es wird hierin wohl fast überall am wenigsten Genüge geleistet. Doch hielten die Koryphäen . . . ziemlich festen Stand, indes das Ganze nur zu willkürlich ausfiel; und das eigentliche **Plastische,** welches hier, wo das Antike zum Vorbilde dienen muß, nirgend erlassen werden kann, überall im Wesentlichen ermangelte." (II, 209.)

Zu einer verfeinerten Regie gehört eine fast metronomische Festlegung des Spieltempos:

„Was die ganze Darstellung betrifft, so hatte sie . . . einen durchaus langsamen und gehaltenen Gang; nun ist zwar

Ruhe in der Schauspielkunst an ihrem **Platze** etwas sehr Wertes, aber sie muß nie als **Manier** erscheinen und zum durchgreifenden Prinzipe werden, denn sonst gerät oft . . . die ganze Handlung selbst ins Stocken." (I, 70/1.)

Für das Spieltempo ergibt sich folgendes allgemein Gültige:

„Wir Deutschen sind in der Vorführung des Lustspiels auf der Bühne überall sehr bequem und langsam, lassen einander ausreden und fallen nur höflicherweise auch da wo es nötig ist, nie in das Wort und überheben den Souffleur seiner Mühe nicht im mindesten; weshalb denn auch der leichtflatternde Scherz bei uns immer sehr gravitätisch im Kothurnschritt einherwandelt. Ganz anders ist es bei den Franzosen, und sie tragen die außerordentliche Beweglichkeit, welche ihnen im Leben eigen ist, auch auf die Bühne über und geben dadurch vorzüglich dem Lustspiel einen Glanz, welchen dasselbe bei keiner andern Nation in dem Maße hat. Hier wird nicht ein einziges Wort mehr dem Souffleur abgelauscht, sondern jeder Mitspielende hat das **ganze** Stück inne und weiß auch die Reden seines Nebenschauspielers auswendig — eine Aufgabe, vor der deutsche Künstler, wenn sie ihnen gemacht werden sollte, zurückschaudern würden, da sie schon mehr als zuviel getan zu haben glauben, wenn sie nur ihre eigene Rolle fest ins Gedächtnis prägten. Vor allen Dingen bedarf nun aber das eigentliche Intriguenstück des raschen Ganges und es müßte, wenn es gehörig wirken sollte, billig **nach der Uhr** eingeübt werden. . . . — Ich habe noch nie gefunden, daß deutsche Schauspieler die Darstellung eines aus dem Französischen übersetzten Lustspiels eben so rasch beendigt hätten, als Franzosen die des Originals, und ich wage dreist zu behaupten, daß hauptsächlich jene Langsamkeit auch der Grund der schlechteren Ausführung gewesen sei. . . ." (I, 143/4.)

Der tiefe Sinn des Theaterwerkes beruht auf dem Dienst am Dichterwerk. Wenn daher der Regisseur die vollkommene Schauspielergemeinschaft als Mittler im Auge halten soll, so kann er sie nur durch restloses Herausholen aller Möglichkeiten der gemeinsamen Aufgabe dienstbar machen. Will man dem Doppelwesen des Regisseuramtes gerecht werden, so ist die Idealeinstellung zu seiner Aufgabe eine autokratische Dienstwilligkeit. Er verantwortet dem Dichter gegenüber das Theaterwerk. Daher sind an und für sich Darsteller einer Weimarer Aufführung:

„. . . mit Auszeichnung zu nennen und würden auch mit den übrigen ein wohlgeordnetes **Ganzes** bilden können, wenn nur ein anordnender, echt künstlerischer Geist vorhanden wäre, der die verschiedenen Strahlen in Einen Fokus zu konzentrieren verstände; da dieses aber offenbar nicht der Fall ist, so zerteilen sich, wie gewöhnlich, die Kräfte, fliehen auseinander und offenbaren sich nur in **einzelnen** lobenswerten Bestrebungen." (I, 156.)

Der Regisseur soll die Dichtung aus ihrem eignen Stil neuerschaffen:

„Das, was der Aufführung des Macbeth auf der hiesigen Bühne [Hamburg] nun eigentlich mangelte, war jener **poetische Kothurn**, auf den die Phantasie des Dichters seine Gestalten erhoben hat, jene **innere Genialität**, die sich mit dem Finger nicht nachweisen läßt. . . . Eine bloß **technische** Kritik hätte an dem Ganzen eben nichts zu tadeln gefunden." (I, 309.)

Zeitbindungen machen sich bei Klingemann gelegentlich bemerkbar, wenn er die eigentliche Aufgabe des Regisseurs in der Bildregie erblickt:[44])

„. . . da sich die eigene Phantasie des **Anordnenden** doch hauptsächlich nur in den Umgebungen dartun kann." (I, 310.)

Neben der Bildregie treffen wir ausgeprägte Geräuschregie, z. B. im „Macbeth", in der „Mordszene des II. Aktes",

„. . . wo ein aus weiter Ferne fast geisterartig herübermurrender Sturm sich furchtbar in die Handlung einmischte." (I, 310.)

Dagegen verwirft Klingemann eine symphonische Bühnenmusik zu den Hexenszenen, denn:

„Völlig aus ihrer Sphäre gehoben und in ein **Opern**-Element entführt werden diese Szenen . . . durch die Hinzufügung von **Reichards** Komposition, welche, wiewohl **an sich selbst** höchst charakteristisch und originell, in dem tragisch-phantastischen Meisterwerke **des britischen Dichters** durchaus am unrechten Platze sich befindet und billig aus ihm für eine **Zauberoper** reklamiert werden sollte." (I, 307.)

Der Regisseur trägt die volle künstlerische Verantwortung für seine Arbeit:

„Bei einer echten Bühnendarstellung darf nichts einzeln dastehn und Stückwerk sein, sondern gegenteils muß Hand

[44]) Vgl. S. 98. Schluß d. Abs. und Anm. 37.

in Hand fest eingreifen und eine poetische Aufgabe soll in **allen** Teilen mit **dichtender Phantasie** überschaut und nie . . . auf eine **völlig prosaische** Weise gelöset werden. Eben diese **angeborene nüchterne** Prosa aber ist es, welche auf den meisten deutschen Bühnen verkehrt und ein echt dichterisches Leben . . . nirgends aufblühen und gedeihen läßt." (II, 24.)

Diese Grundsätze überträgt Klingemann auch auf die Opernregie. Seine Meinung von der Oper ist nicht sehr hoch, wie wir bereits sahen:

„Unleugbar ist es, daß sie hauptsächlich mit dazu beigetragen hat, den öffentlichen Geschmack vor der Bühne immer mehr zum Sinnlichen herunterzuziehen und angenehmen Kitzel an die Stelle eines höhern geistigen Vergnügens treten zu lassen." (I, 400.)

Das dramatische Gerüst der Oper soll sich vom Geiste des Dramas so sehr als möglich unterscheiden:

„In der Oper ist die Musik nicht **Begleitung** der Handlung, sondern sie ist die Handlung **selbst** und mithin das eigentliche Drama. . . . Kein konsequenter Tonsetzer darf daher einen großen Dichter zum Verfasse[n] eines Operntextes auffordern." (I, 63.)

Auch die Wirkungsmittel der Oper bleiben besser auf ihren eigenen Bereich beschränkt:

„Daher mag denn auch die Tanzkunst in Beziehung zur Bühne sich lyrisch äußern und Gefühle ausdrücken, welche keiner Rede bedürfen, . . . sie mag die Gesänge mit dem Zauber ihrer sichtbaren Musik umkränzen, . . . ja selbst ihre Rhythmen in die theatralische Atheletik (eingewebte Fechterspiele usw.) einwirken lassen, nur wage sie sich nicht über die ihr vorgezeichnete Lyrik in die dramatische Handlung hinaus." (III, 63/4.)

Hinzu kommt noch der Chor, zu dem das Schauspiel kein rechtes Gegenstück aufzuweisen hat:

„. . . fehlt der Oper . . . der Chor als ihr eigentliches Element, so ist es den Hauptpartien selbst unmöglich, gehörig in Wirkung zu treten, und sie erscheinen gleichsam hart und grell auf einem flachen Grunde." (III, 314.)

Die Chor- und Massenregie bei der Oper liegt noch im Argen:

„Ueber den Chor und die Statisterie [ital. Oper, Dresden] habe ich mich . . . recht im Stillen geärgert. Es gibt nicht leicht eine gröbere Handwerkerei als diese, welche sich frei-

lich aus Italien selbst herschreibt, wo eben die Opernchöre in der Regel durch dazu angeworbene Handwerksleute und bürgerliche Zünftner bedient werden, welchen es hinlänglich ist, wenn sie ihr Pensum mechanisch absingen, ohne dabei irgend eine Rücksicht auf ihre dramatische Beziehung zu nehmen, indes sie gegenteils wie absolute Klötze auf ihrem Platze mit untergeschlagenen Armen gefühllos angerammt erscheinen." (III, 253.)

Die Trennung zwischen dem Opernregisseur und dem Leiter des Schauspiels wird allgemein durchgeführt; an einer Bühne mit gemischtem Repertoire wie dem Theater a. d. Wien wirkt z. B. ein Opernregisseur neben zwei Schauspielregisseuren (II, 138; vgl. auch II, 161.)

An Sorgfalt und Einfühlungsvermögen darf die Opernregie hinter ihrer Rivalin aber nicht zurückstehen (vgl. III, 80.)

Mehr als diese wenigen Angaben vermag Klingemann sich bei aller künstlerischen Unvoreingenommenheit nicht abzuringen. Man darf aber nicht übersehen, daß es keine deutsche Oper gab, die einen freundlicheren Widerhall hätte wecken können — mit Ausnahme des „Freischütz" (vgl. S. 132.) Glucks und Mozarts Opernwerk hatte in Deutschland keine Nachfolge.

Das Ensemble muß das Instrument in der Hand des vollverantwortlich dem Gesamtwerk dienenden Regisseurs sein:

„So wie die bestehenden Verhältnisse . . . **Anstrengung** in allen Teilen erfordern, so setzt dieselbe nicht nur alle mitwirkenden Kräfte in höhere Tätigkeit, sondern sie führt notwendig ein **Zusammengreifen** hervor, welches, richtig geleitet, sehr leicht zur **künstlerischen Einheit** selbst erhoben werden kann." (II, 333/4.)

Indirekter Beweis dafür ist die Tragikomödie verfehlten Zusammenspiels:

„Alle **einzelnen** Erscheinungen bleiben auf ihrer Höhe umso einsamer und verlassener, wenn das **Zusammenspiel** mangelt, und der Held auf dem Kothurne wird durch seine Umgebung völlig parodiert, wenn dieselbe sich nicht über den Soccus hinausbequemt hat." (II, 201.)

Die Aufgabe des Regisseurs besteht in der Pflege und Ausgleichung der schauspielerischen Einzelkräfte. Die Ensemblekunst ist das höchste Gesetz der theatralischen Republik. Darmstadt:

„. . . Von allen andern mitwirkenden Künstlern war keiner weiter ausgezeichnet vortrefflich, aber alle vereinigten sich zu einem gerundeten Ganzen." (III, 44.)

Klingemann entwickelt an der Szene Orsina — Marinelli („Emilia Galotti" IV, 3.), wie die Partner untrennbar aufeinander angewiesen sind. Ein Musterbeispiel zugleich für die szenische Ausdeutung der dramatischen Vorlage:

„Uebrigens kann der Marinelli wohl allenfalls ohne eine gute Orsina, nie aber diese ohne einen guten Marinelli dargestellt werden und wie wenig er auch in der 3. Szene des 4. Aktes mit ihr zu **sprechen** hat, so kann er doch durch dieses wenige, noch mehr aber durch seine **stumme Mimik** ihr ganzes Spiel über den Haufen stürzen, welches stets durch die zarteste Berücksichtigung von seiner Seite geschont werden muß. Der täppische Marinelli eines egoistischen Schauspielers wird durch ein einziges unrichtig behandeltes Wort, ja durch einen einzigen Blick die Orsina sofort dem Pöbel im Theater im Gelächter preisgeben und er hat in jener Szene sorgfältiger als je abzuwägen, was er tun und unterlassen muß." (III, 78.)

Jetzt zeigt sich auch, wie das mißleitete Ethos der Rollensucht das Gesamtwerk schädigt, wenn häufig:

„. . . die vorzüglicheren Mitglieder sich überall da zurückzuziehen wissen, wo sie mit Verleugnung aller egoistischer Rücksichten es sich zur Ehre anrechnen sollten, auch in minder glänzenden Rollen durch festes Eingreifen zum Ganzen würdige Erscheinungen auf die Bühne zu befördern. Dazu gehört aber ein wahrer, **echt künstlerischer Gemeinsinn,** und der scheint hier, wo jeder überall nur am liebsten für sich selbst sorgt, nicht eben an der Tagesordnung zu sein." (II, 274.)

Die Bestätigung solchen Gemeinsinns bot Weimar:

„Goethe hat zu seiner Zeit in Weimar bewiesen, daß man . . mit brauchbaren mittleren Talenten ein besseres Ensemble, welches in den Darstellungen sich gleichsam zu einem einzigen Gusse verbindet, hervorführen kann, als mit vielen außerordentlichen Künstlern, welche minder harmonisch zum **Ganzen** wirken als vielmehr ihre Genialität im **Einzelnen** durchzusetzen streben; und wer das Weimarer Theater zu seiner blühenden Zeit in hochtragischen Darstellungen kennengelernt hat, wird ohne Zweifel meinem Urteile beitreten." (III, 40.)

Der Regisseur, der künstlerisch gestalten will, muß also in den unbeugsam-eigenwilligen Begabungen des Ensembles die Gegner seiner Arbeit sehen:

„Da sie nun aber stets an der Spitze der Darstellungen selbst stehen, sich über alle Zurechtweisung erhaben dünken

und aus ihrem majestätischen Selbst gebietend in die Stücke hineinagieren, so sind gerade sie es hauptsächlich, die der Einführung jedes eigentlichen **Grundstiles** gleichsam entgegen**gepfählt** erscheinen." (II, 245.)

Jede Sprengung des Ensembles wirkt sich kunstfeindlich aus, weil dadurch die Dichtung entstellt wird; als Beispiel Seydelmann, Ludwig Devrients späterer Nachfolger in Berlin, der den Eindruck erweckt,

„. . . als ob er hin und wieder seine Rollen zu sehr **isoliere** und sie zu scharf aus dem Ensemble herausspiele, was zwar einen lobenswerten Ehrgeiz andeutet, demohngeachtet aber, sobald er sich eine bestimmende Prärogative anmaßt, im harmonischen Bühnenverhältnisse nicht zu billigen ist . . . Wollte **jeder** Schauspieler so verfahren, was würde dann aus den Werken der Dichter werden, und in welche seltsame Mißgeburten dürften sie sich verwandeln?" (III, 402/3.)

Als größtes Hemmnis für das Ensemble erscheinen die Virtuosen, die die Aufgabe der Regie und damit des Theaterkunstwerks überhaupt mißverstehen und vernichten:

„Ganz **echte** Künstler sind die Virtuosen . . . niemals, eben weil sie, von dem organischen Zusammenhang des Ganzen sich trennend, nur egoistisch mit ihrem einzelnen Talente kokettieren und wuchern wollen, indes der **ganz** echte Bühnenkünstler vor allen Dingen das Ensemble prüfend und studierend seine Leistung demselben **ko-** und, wo es nötig sein sollte, sogar **subordiniert,** in keinem Falle aber spezielle und raffinierte Mittel anwendet, um sich, herausgerissen aus dem Werke selbst, auf Kosten der zerstörten Harmonie desselben allein geltend zu machen. Sie spielen **gegeneinander** da, wo sie **miteinander** sein sollten und wie oft wird der dramatische Dichter hier nicht auf der Bühne in seiner zartesten und tiefsten Intention verletzt." (III, 21/2.)

Alle technischen, geistigen und seelischen Kräfte, alle Begabungen, Kunsterkenntnisse und ihre sinnfälligen Hilfsmittel erleben wir jetzt vereinigt in dem Gesamtbühnenkunstwerk, dem Total.

Es klingt wie eine große Schlußfuge: Die Dekorationskunst soll Dienerin am großen Werk sein:

„Wichtig und wesentlich ist es . . ., daß jene Kunst überall Hand in Hand greife und ohne irgendwo egoistisch sich vorzudrängen gegenteils immer nur zur allgemeinen Harmonie hinwirke und das **Total der echten Bühnendarstellung** befördere." (I, 438.)

Der Schauspieler darf sich vom alles umfassenden Leitgedanken nicht lossagen:

„Der Schauspiel**künstler** ist nicht die Schauspiel**kunst;** auch ein **Iffland,** auch ein **Eßlair,** auch eine Schröder muß sich zum Ganzen fügen, wenn aus dem Ganzen etwas Tüchtiges werden soll! — Darf man aber . . . Rollen, für welche man nicht gelaunt ist, zurücksenden und muß die Behörde sich dazu bequemen, sie unzweckmäßiger zu besetzen oder die Stücke ganz liegen zu lassen, so kann von jener konsequenten Gesetzlichkeit nicht weiter die Rede sein, und die Kunst muß sich dann alles von der Laune der Künstler gefallen lassen." (II, 204.)

Jedes Einzelgebiet soll restlos im Ganzen aufgehen: „Da . . . der Wert einer Bühne nur aus ihrer **Gesamtheit** hervorgeht, so stellt das einzelne Verdienst ein schlechtes Ganzes dem Tadel nur noch auffallender entgegen." (I, 219.)

Drei Theater prüft Klingemann auf ihre Befähigung, den Totalgedanken zu erfüllen. Prag:

„Ich wunderte mich . . ., einer so schlechten und in allen ihren Teilen höchst kleinlichen Vorstellung zu begegnen. [Nicht einmal einzelne gute Kräfte hat Klingemann gesehen] . . . aber sollten sie wohl imstande sein, als einzelne da etwas Großes und Bedeutendes hervorzuführen, wo das Ganze überall einen tiefen Verfall andeutet und die Unordnung bis zum Aeußersten gediehen sein muß?" (II, 74/5.)

Frankfurt:

„. . . viele der bedeutendsten Fächer sind z. T. ganz vakant, z. T. unzweckmäßig besetzt; von einem gehörigen Totale ist nirgend die Rede. Ordnung und Festigkeit mangeln im Innern sowohl wie in den Umgebungen." (I, 198.)

Wien endlich, das ja dazu berufen schien, das Erbe der Väterzeit anzutreten:

„Wer nach Wien reiset, um die Schauspiel**kunst** hier aufzufinden, wird seinen Zweck verfehlen, dagegen aber manchen einzelnen wackeren Schauspiel**künstlern** begegnen und überhaupt viel Treffliches in theatralischer Hinsicht vorfinden, welches jedoch mehr überraschendes Phänomen als organischer Teil eines großen, in sich zusammenhängenden Kunst**ganzen** ist." (II, 327.)

Anhang.

Klingemann und das Deutsche National-Theater.

Wenn es Aufgabe des Geschichtskritikers ist, nach epochenverknüpfenden Leitgedanken die eigene Zeit als Sammelbecken früherer vorbereitender Entwicklungsströmungen darzustellen, wenn es als Recht des Schaffenden gilt, als Selbstschöpfer neuer Werte das vorgefundene Zeitgut anzufechten und zu erneuern, so wird ein Geist, der voll wissenschaftlicher Klarsichtigkeit in Epochen zu denken weiß, dessen heißes Blut aber zugleich vom Herzschlag seiner eigenen Zeit getrieben wird, erfüllt sein von dem Streben, lebendige Leitgedanken seiner Zeit zu verwirklichen, die er in der Vergangenheit vorgebildet fand. Aus ihr sucht er das Gesetz abzuleiten, das er seiner Gegenwart verkündet, damit sie es einer Zukunft vorlebe. Klingemann lebt dieser Sachwalterschaft — ein Erblasser Lessings. Seine theatralische Zeitchronik wird Weltgeschichte, sobald sie der Idee des Deutschen National-Theaters dient.

Die Keimkraft dieser Idee wächst Klingemann aus dem Verzicht zu; denn er gehört einer Generation von Erben an: er ist seiner Weltanschauung nach Romantiker, weil er nicht mehr Klassiker werden konnte. Sein Verhältnis zum Theater der Gegenwart ist erfüllt von wundester Haßliebe:

> „Ich verließ das Theater mit einem schweren Seufzer über die echte deutsche Nationalbühne, nach welcher ich durch ganz Deutschland umherirre und sie immer noch nicht finden kann, so wie sie denn in der Tat sehr entfernt oder sehr versteckt liegen muß." (II, 77/8.)

Was Klingemann auch zur dichterischen Durchgestaltung der „Faust"- und „Ahasver"-Ideen fehlen mag — das Erlebnis beider gewiß nicht: Sehnsucht und Fluch. Seine Vision, eine „innere Schau", trägt alle Züge der greifbar nahen Verwirklichung.

Das Thema:

> „Was ich denn eigentlich unter jenem kat' exochen eines **deutschen Nationaltheaters** an sich verstehe? Darauf . . . erwidere ich in kurzem, daß ich diejenige deutsche Bühne meine, auf welcher die dramatischen Werke echt deutscher

Art und Kunst von **Lessing** an bis zu **Goethe** und **Schiller** in echt deutschem Stile und zwar auf eine klassische Weise dargestellt werden. Dieser Bühne reise ich nach; ich reise ihr entgegen, aber ich habe sie bis heute in Deutschland nicht aufgefunden und zweifle deshalb, daß sie überhaupt in der **Wirklichkeit** vorhanden sei, indes sie gegenteils nur noch in meiner und anderer ehrlicher Leute **Idee** bestehen . . . dürfte." (II, 325 6.)

Das Verhängnis der Epigonengeneration enthüllt sich: „Wohl bemüheten sich in früheren Zeiten Ekhof, Schröder und Iffland um jene durchgreifende Charakteristik in der dramatischen Kunst, welche wahrhaft deutschen Stammes ist und auf Kraft, Gründlichkeit und Bestimmtheit in Ansicht und Handlung beruht, wohl erhoben Goethe und Schiller die Tragödie auf den, ihr gebührenden, echten Kothurn, . . . Aber alle diese Männer sind von ihren Werken abgetreten, und was sie begonnen, hat niemand zusammengehalten und fortgeführt, sondern alles ist auseinandergeflattert, so daß . . . ein bis zur Tollheit überreizter Egoismus der Schauspieldichter und Schauspieler das ganze Kunstgebräue in eine Gärung setzt, welche nur durch einen wiedereintretenden **weiteren Genius** beschworen und zu neuer Bildung umgestaltet werden kann." (II, 326.)

Klingemanns Erkenntnis ist unerbittlich und schonungslos:

„ . . . ich habe auf Wort und Gewissen dasjenige, was man **so recht eigentlich** unter einem deutschen Nationaltheater verstehen will, weder in Wien und Berlin noch selbst in — Weimar angetroffen und würde ohne Zweifel in große Verlegenheit geraten, wenn man mich . . . noch für anderweitige Nachweisungen in Anspruch nehmen wollte." (II, 439.)

Scheinblüte von Theaterkultur beirrt ihn nicht.

Ueber Wien:

„ . . . indes mir doch wieder das hiesige Bühnenwesen in Beziehung zu dem eigentlichen **deutschen Nationaltheater,** das ich hier mehr als irgendwo begründet zu finden hoffe, zu wichtig scheint, um demselben nicht meine vorzügliche Aufmerksamkeit zu widmen. . . . deutet das **Leopoldsstädter** Theater auf eine **komische Volksbühne** für **Oesterreich** hin; indes am **Kärtnertore** eine eigentliche **Hofoper** sich organisiert hat; in der **kaiserlichen Burg** die **klassische Tragödie** nicht zu gedeihen scheint; das Theater an **der Wien** aber endlich, wie alle jene Bühnen, welche sich selbst

erhalten müssen, vielfache **Bestrebungen** nach allen Richtungen hinaus entwickelt, indes es dabei mit sich selbst wegen seines unsichern Standpunktes nicht auf dem Reinen ist und die Anforderungen der **Kunst** mit denen der **Kasse** sich oft bis zur wechselseitigen Aufhebung berühren." (I/, 231.)

Dasselbe Bild in Berlin:

„. . . [So] spreche ich noch einmal meine Ueberzeugung aus, daß die mit königlichen Mitteln ausgestattete Berliner Bühne sich nur unter der Voraussetzung zu einem eigentlichen **Nationaltheater** erheben könne, wenn bei ihr vollendete Meister für jeden fest begründeten Stil angestellt werden, um die charakteristischste Darstellungsweise einzuüben, jedes Talent in seine richtige Sphäre eintreten zu lassen und durch völlige Aufhebung der sich durcheinandertreibenden Willkür ein reines, in sich abgeschlossenes **Ganzes**, in den verschiedenen Kunststilen hervorzuführen. Vor allen Dingen aber müssen die Meister als **solche** völlig **durchgreifen** können; so daß Jung und Alt sich ihnen in der Hauptsache füge, denn sonst wird gar nichts daraus . . . (I, 403.)

Es liegt ein tückischer Widersinn in der Tatsache, daß den einzigen Ansatz zur Verwirklichung von Klingemanns Nationaltheatergedanken die von ihm zur Kunstabart gestempelte Oper aufweist. Er rettet sich zu einem in München entworfenen Plan:

„. . . die musikalische Nationalität im Opernstile in dem Sinne, wie Gluck und Mozart sie begründeten, zu sichern und zu erhalten, bringt Herr von Poißl einen Verein von nur etwa 12 der ersten deutschen Bühnen in Vorschlag, welche sich verpflichten, ein Kapital zusammenzuschießen, um in jedem Jahre sechs gute, in dem oben bemerkten Geiste ausgeführte deutsche Originalopern so anständig den Komponisten und Dichtern zu honorieren, daß diese jenem das ausschließliche Eigentumsrecht auf die Partituren und Bücher gänzlich abtreten. Ohne den Kassen zu schaden würde unter diesen Umständen ein Honorar von 12—1500 Talern für jede gute Oper gezahlt werden können, auch würde man sich ebenso zu einer verhältnismäßigen Nachzahlung anheischig zu machen imstande sein, falls etwa eine Oper wie z. B. Webers Freischütz in einem kurzen Zeitraume bei mäßigen Tageskosten ungewöhnlich viele Wiederholungen durchgesetzt haben sollte. — Ueber die Zuziehung der Komponisten und Dichter und die endliche Prüfung ihrer Arbeiten müßte ein aus dem Vereine gebildetes Schiedsgericht nach Majorität der Stimmen entscheiden." (III, 147.)

Keine Bestimmung, die sich nicht in der Zeitchronik — allerdings entstellt oder zu schwach — wiederholte! — Klingemanns eigner Entwurf zum deutschen Nationaltheater enthält nichts, was nicht an jedem deutschen Durchschnittstheater der Epoche jederzeit hätte verwirklicht werden können:

„Soll ein **eigentliches deutsches Nationaltheater** ausgeführt werden, so ist die Begründung desselben ebensowenig von Seiten der **Höfe** als der **städtisch-merkantilischen Aktienvereine,** sondern nur von einem der Sache durchaus gewachsenen, **ganz monarchisch frei gestellten Direktor** zu erwarten, welcher, entfernt von aller kaufmännischen Spekulation, eine öffentliche **Kunst- und Bildungsanstalt** gerade nur **als solche** betrachtet; deshalb aber, und weil er mit aller Anstrengung einen höhern Nationalzweck verfolgt, auch vom **Staate selbst anständig gedeckt** werden muß . . . . . Ein solcher an die Spitze gestellter monarchischer Direktor ist allein imstande, eine echte deutsche Nationalbühne, wie sie gestaltet sein soll, konsequent durchzusetzen." (III, 273.)

„. . . dabei wird er . . . für sie die ihnen zukommende Ehre **gebildeter Künstler** in Anspruch nehmen, weil ohne dieselbe die nötige Achtung nicht erwachsen kann, welche im Publikum gegen die Mitglieder eines höhern Kunstinstituts . . . stattfinden muß. Im übrigen aber wird er ihren Verein so zu organisieren verstehen, daß er sich harmonisch dazu fügt, den verschiedenen Kunststilen in gerundeten, in sich abgeschlossenen Darstellungen Genüge leisten zu können." (III, 274.)

„Er wird dabei nicht lächerlicherweise alles dasjenige wieder aufheben oder zurückdrängen wollen, was seit der Begründung der Bühne und den früheren unvollkommneren szenischen Versuchen in den mitwirkenden Künsten gefördert worden ist, als z. B. die Dekorationen von ihrer wahren Bedeutung auf die symbolische zu reduzieren, die dabei eingreifende Maschinerie ganz aufzuheben sowie das Konsequente eines anständigen und jedesmal zur Sache passenden Kostüms zu entfernen versuchen . . . Ebenso wird er streng darauf halten, **daß die Umgebung nur anständig zu dem Werke selbst passe;** nicht aber, dies Gesetz überschreitend, es auf den eigentlichen Pomp und die festliche Pracht der **Hofbühnen** anlegen oder wohl gar mit diesen zu rivalisieren versuchen, was sein Institut sofort sowohl in artistischer als ökonomischer Hinsicht zerstören würde . . ." (III, 276/7.)

„Seinen artistischen Standpunkt im allgemeinen betreffend, wird er kein Genre auf Kosten des andern in besondere oder gar ausschließende Protektion nehmen; die **Oper** nicht auf Kosten des **Schauspiels**, die **Komödie** nicht auf Kosten der **Tragödie**; oder auch umgekehrt . . . Um ein zweckmäßiges und anständiges Repertorium . . . zu gewinnen, wird ihm die dramatische Literatur keineswegs verarmt erscheinen, sobald er . . . sich den freien Blick erhalten hat, das Gute in den verschiedensten Formen zu erkennen und zu ergreifen, um es eben so in **universellerer** Beziehung für die verschiedenen Kultur-Ränge, welche im öffentlichen Theater zu berücksichtigen sind, praktisch wirksam werden zu lassen. Da wird denn auch von einem ausschließlich **vornehmen** Repertoire nicht die Rede sein, sondern dem **höhern Klassischen** ebensowohl wie **energisch Volkstümlichen** sein fest bestimmter Platz angewiesen werden, indes man das **Ephemere** . . . eben nur ephemer vorüberpassieren läßt . . . sich einiger guter Talente versichern, um den bessern Teil des veralteten einheimischen und ausländischen Theaters in zweckmäßigen Bearbeitungen wieder in das Leben zu rufen und überhaupt nach der allgemein zu empfehlenden Weise des Théâtre français zu verfahren und alte klassische Stücke, so oft es sich nur tun läßt, mit neuen, Aufsehen erregenden in Verbindung zu geben." (III, 274/5.)

„ . . . sein Weg . . . der ruhigste und konsequenteste zum endlichen Ziele . . ., wo das Beste und Eigentümlichste der dramatischen Art und Weise in der szenischen Darstellung zu einem möglichst harmonischen Ganzen vereinigt, zur Erscheinung gebracht wird. . . . Da, wo . . . bei einer Theaterdirektion die Kräfte **ganz** oder auch nur **zum Teil gebunden** sind, kann dieses Ziel, wie wir es denn auch fast auf allen unsern deutschen Bühnen, welche zum National-Theater hinstreben könnten, gewahrnehmen, niemals erreicht werden." (III, 277/8.)

„Wie er [der Leiter] aber allen diesen mitwirkenden Teilen ihr volles Recht einräumt, zweckmäßig zum Total der Bühnendarstellung beizutragen, so wird er dagegen jedoch keinem einzelnen erlauben, sich egoistisch vorzudrängen und selbstständig machen zu wollen, so daß etwa die Dekorationen, Maschinerien oder Kostüme einzeln für sich spielen und das Werk in seinem Zusammenhange durch eitles, einseitiges Hervortreten zu stören versuchten. Ueberhaupt wird ihm alles einzelne nur als Mittel zum Zwecke, nie aber im Besonderen als Zweck selbst wieder erscheinen . . .

. . . Die Ausschließung aller einseitigen Ansicht und alles egoistischen Zwanges . . . wird unser . . . Nationaltheater-Direktor endlich auch bei der Verbindung aller einzelnen, bei den Bühnendarstellungen selbst zusammen wirkenden Künste stattfinden lassen und sie sämtlich nur auf den Hauptzweck eines in möglichster Vollkommenheit zu erreichenden anständigen **Totals**, wie dieses in den Darstellungen jeder konsequent geführten Bühne vor allen Dingen zur Erscheinung kommen muß, vereinigen." (III, 277,5.)

4. Kapitel.

Theaterkritik und Publikum.

Der Kreislauf im Theaterorganismus ist geschlossen, das Kunstwerk nach Wesen und Wirkungsmöglichkeiten dargestellt. Nun bleibt noch seine Auswirkung auf die Umwelt zu ergründen, soweit sie Eindrücke vom Theaterorganismus empfängt oder ihn beeinflußte: auf Theaterkritik und Publikum.

I. Kritik.

1. Theaterkritik als Kunstkritik.

Die Theaterkritik muß als Sondergebiet der umfassenderen Kunstkritik betrachtet werden:

„Nach meinem Dafürhalten sind **Kunst** und **Kritik** überall absolute Gegensätze und wo jene durchgreifend herrscht, da hört diese gänzlich auf, indes auf der andern Seite ihre höchste Ausbildung den tiefsten Verfall der Kunst bedeutet. Aristoteles schöpfte seine Poetik a posteriori aus den klassischen Werken des Altertums und sie ist nichts weiter als ein untergeordneter Kommentar derselben, indes unsre neueste Kritik dagegen a priori eine noch vorhandene Kunst postuliert und überall auf die Abwesenheit derselben hindeutet." (I, 384.)

Ueber das Wechselverhältnis beider:

„ . . . es bedarf wohl nur eines echt **produktiven** Genies, um das durch eine verwirrende und überkünstelnde Kritik hervorgelockte wuchernde Gestrüpp niederzuschlagen . . . Es ist eine Erfahrung, welche die jetzige Zeit wieder auf das bündigste zur Anschauung bringt, daß nämlich Produktion und Kritik in der Regel im umgekehrten Verhältnis stehen und die letztere immer lauter und verwegener wird, je ohnmächtiger die erstere ist . . . " (III, 6.)

2. Zur Geschichte der Theaterkritik.

Wenn Aristoteles die geistigen Grundlagen der Kritik schuf, so brachten Lessing und Lichtenberg die Bestätigung seiner Gültigkeit. Zu Lichtenberg:

„. . . der Schauspieler findet in den wenigen Zeilen einen wahren Reichtum für das Studium aller jener körperlicher Eigenschaften vor, ohne welche eine höhere, veredelte Haltung nimmer auf der Bühne zur Erscheinung gebracht werden kann." (III, 32.)

Dagegen heißt es über die zeitgenössischen Kritiker:

„Eure moderne kritische Methode ist schuld an so manchen Mißgriffen in der neuern Kunst; denn sie will alles für den Verstand zersetzen und wie ein Rechenexempel darlegen . . ., bis sie sich zuletzt, echt kritisch auf das „leere Wort" der **Orsina** und „das Ding, welches kein Ding ist," heruntergedichtet haben." (II, 224.)

Tieck (vgl. S. 110/1) blieb auf halbem Wege stehen:

„Wie sehr wir Tiecks großes Verdienst um den Shakespeare anerkennen müssen und welche Achtung ich selbst davor hege, so scheint es mir doch fast, als ob er sich bei seinem Geschäfte als Kommentator zu sehr ins **Grübeln** vertiefe, was zuletzt von übeln Folgen sein kann . . . Lessing sagt in seiner Dramaturgie: **„Man kann studieren und sich tief in den Irrtum hineinstudieren!"** (III, 208.)[45])

Andre Kritiker wirken an sich verdienstvoll, ohne sich beherrschend durchzusetzen:

„Uebrigens gibt es außer ihm in Dresden noch einen sehr rigorösen Dramaturgen, den **Hofrat Philippi,** Herausgeber der Zeitschrift: **Merkur,** aus dessen, obwohl oft gar zu harten und bitteren Beurteilungen die Schauspieler dennoch sehr viel lernen können, da der Mann scharf in die Sache eindringt und meistenteils ungemein richtige Urteile fällt. Nehme man diesen Kritiken das oft zu Rauhe, ja selbst Verletzende in ihrer Einkleidung, und die meisten von ihnen werden zu den Besten gehören, was in dem sonst fast durchaus von gemeinem Unkraut überwucherten Felde der deutschen Dramaturgie sich vorfindet." (III, 249.)

Was macht das Ethos des Kritikers aus? Urteilsfähigkeit, gediegene Kenntnis und unantastbarer Wille zur Sachlichkeit.

---

[45]) „Hamburgische Dramaturgie", Stück 100/104, Ausg. Petersen pg. 411, Z. 25/6.

3. Grundsätze der Theaterkritik und ihre Anwendung.

Klingemann bezeichnet als Ursache für den mit der Zeit unverkennbaren Verfall der Kritik den Verlust ihrer Unantastbarkeit. Sein Kampf richtet sich gegen unzulängliche, bestechliche und gewissenlose Kritik. Unzulängliche Kritik gilt ihm als die ungefährlichste. Prüfstein für die Auffassungsgabe eines Theaterkritikers: „Emilia Galotti" Schluß des III. Aktes, 8. Szene (Emilia von innen: Ha, meine Mutter! Ich höre meine Mutter!):

„. . . jenes „Gequieke und Gekreische", . . . aus dem des Prinzen . . ., das einer jener . . . hartstirnigen . . . **Kunst**richter für nichts geringeres als attentierte **Notzucht** in Anspruch nehmen wollte . . ." (III, 77/8.)

Bestechlichkeit ist auf Egoismus der Kritiker zurückzuführen:

„Leider ist der Egoismus in unsrer neuesten kritischen Literatur so sehr losgelassen, daß niemand mehr an schriftstellerische **Redlichkeit** in dieser Rücksicht glauben will und die Beteiligten selbst bei dem gerechtesten Tadel sofort fragen: Gott, was haben wir dem Manne **getan**, daß er uns nicht loben will?" (II, 199.)

Die Bedenklichkeit derartiger Unterströmungen enthüllt Klingemann mit einer Charakteristik der alles Ethos aufhebenden gewissenlosen Kritik. Jetzt wird deutlich, daß Klingemann sein Urteil über die Stich, die allgemein bewunderte schöne Frau, nicht zuletzt wegen der Zugänglichkeit, die sie den gewissenlos parteiischen Kritiken gegenüber bewies, so stark unter Vorbehalt abgab:

„. . . Ich wagte die dreiste Voraussetzung, wie es ihr eben bei dem Selbstgefühle ihres Wertes verworfen erscheinen müsse, sich auf eine so plumpe Weise von sklavisch niederknienden Kritikastern gehuldigt zu sehen, deren sich überall aufdrängende feile Lobhudelei die wahre Kunstehre sowohl wie die Sittigkeit des Geschlechtes in ihr nicht anders als verletzen könne und daß sie deshalb bei der Ueberzeugung, daß unter dem Monde nichts Vollkommenes gedeihe, sich eben nach einem offenen und unbestochenen Urteil umsomehr sehnen müsse." (III, 299.)

Oft wird der Theaterkritiker ein Fürsprecher kunstfremder Elemente:

„Recht sehr berühmte Dramaturgen haben mir selbst schon solche von ihnen hochgepriesene Genies, mit Empfehlungen begleitet, zugesendet, welche sich bei der angestellten Prü-

fung zu meinem Entsetzen in Deklamationen und verzerrter Leidenschaftlichkeit abarbeiteten und zerrissen, ohne dabei imstande zu sein, gehen, stehen und sich bewegen zu können, unter diesen Umständen aber, von mir auf weitere Kunstreisen befördert, wie Irrlichter erlöschten und ihren dramaturgischen Herolden keinen Ruhm hinterließen." (III, 193.)

Oder er schadet durch Eigenmächtigkeit:

„Jene vielversprechenden Dichter, welche ihre poetische Jugendzeit noch durchleben, sollte man . . . anfangs nie durch gar zu scharfverständige, noch minder aber durch parteiische und **persönliche** Kritik (wie sie jetzt zur Schmach unserer Literatur leider an der Tagesordnung ist) irre machen, sondern ihnen vor allen Dingen Zeit lassen, ihre eigne originelle Natur nach allen Seiten zu entfalten. Durch eine zu vorlaute und voreilige Kritik ist schon manches wahre Genie unterdrückt und für die Volksliteratur völlig in seinem Wirken verloren gegangen." (II, 196.)

Der Kritiker soll sich allein von höchster Sachlichkeit leiten lassen:

„Ungeheuchelte Darlegung meiner innern Ueberzeugung sei also wie bisher mein Zweck und Ziel, denn die Kunst gewinnt nicht durch Berücksichtigung der Personen, die sie ausüben, sondern allein durch die geförderte Sache und es ziemt uns vor allen Dingen, diese stets fest und unverrückt im Auge zu behalten." (II, 199/200.)

Für Klingemann selbst ist ein kritisches Urteil nie unwiderleglich, also auch nicht unwiderruflich. Er hat nach 5 resp. 9 Jahren am Theater Aenderungen gefunden, die eine Revision seiner Kritik nötig machen:

„ . . . da . . . vorzüglich die einzelnen Bühnen, deren Interesse ich besonders berücksichtigte, meistenteils eine solche Umgestaltung erlitten hatten, daß eine Vergleichung mit dem Früheren und Jetzigen mir manche nicht ganz unfruchtbare Resultate aufdrang." (Vorwort zu Bd. III, 5.)

Hinter dem Grundsatz der eigenen Kritik verbirgt sich ein allgemeiner Leitgedanke:

„Ich habe mir . . . die Unlust **hinweg zu scherzen** . . . mich . . . bemüht; in der Tat aber reizt es mich zum Unwillen und tiefen Bedauern, wenn man es anschauen muß, wie . . . die dramatische Kunst so sehr in Verfall geraten konnte, daß sie nur eben noch die letzte Ausbeute erlaubt, indem sie uns über sich zur Satyre anreizt." (II, 77.)

II. Publikum.

1. Versuch einer psychologischen Wertung: Das Publikum ist mitverantwortlich für die Existenz des Theaters.

Ohne bei Betrachtung des **Theaterpublikums** etwa auf soziologische Momente oder rein begriffliche Abgrenzungen einzugehen — Fragen, die noch der wissenschaftlichen Klärung harren — muß unter Zugrundelegen der Klingemannschen Anschauung vom Publikum der Versuch gewagt werden, die Lebensäußerungen eines durchschnittlich geschichteten Publikums und sein Einwirken auf den Theaterorganismus zu entwickeln.

Klingemann schaltet von vornherein das Lesepublikum aus, während sich das Theaterpublikum durchaus in den Bannkreis des Theaterwerks einfügt. Den meist von der Literatur ausgehenden Kunstkritiker empfindet Klingemann dagegen fast als Fremdkörper. Er wertet das Theaterpublikum nach seinem Lebensausdruck, also psychologisch.

a) Es beeinflußt die Kunstführung des Theaters.

Er stellt die Frage nach dem Grad der Verbundenheit zwischen Publikum und Theaterorganismus. Kann man von einer fördernden Mitarbeit des Publikums an der Spielplangestaltung sprechen, die zugleich einen wesentlichen Maßstab für den Kunstwert eines Theaters bildet? Klingemann neigt zu der Ansicht:

> „. . . daß die **Direktionen** für alle einseitigen Richtungen . . . mehr in Anspruch zu nehmen sind als das **Publikum,** welches erst dann inkonsequent in seinen Forderungen zu werden beginnt, wenn jene ihm mit einem inkonsequenten Verfahren dazu Veranlassung gegeben haben." (III, 274.)

Die Geschmacksrichtung des Publikums unterliegt großen Unterschieden und Schwankungen. Ein Publikum wie das hier geschilderte Magdeburger, das wohl Träger des Nationaltheater-Gedankens sein könnte, gehört zu den Ausnahmen. (vgl. S. 117.)

> „. . . welches sich keineswegs als dasjenige einer bloßen **Vorstadt** betrachten und mit den dramatischen Mode-Ephemeren abfinden lassen will, welche wohl prekär die Kasse füllen, sehr bald aber unerträglich werden und im Geschmacke Ekel hinterlassen. . . . Und wie Shakespeares und Schillers, Goethes und Lessings Werke mit zusammen-

greifendem Fleiße hier dargestellt wurden, so drängte sich auch das Publikum zu ihrer Ansicht enthusiastisch vor die Bühne, und man spekulierte damals hier selbst von seiten der **Kasse** glücklicher mit den aufeinanderfolgenden Wiederholungen eigentlicher Meisterwerke." (III, 312/13.)

b) Es beeinflußt die Kunstübung.

Noch eindrucksvoller der Anteil des Publikums am Schicksal der Aufführungen selbst. Sein Ausdruck der Beifall:

„Das Kapitel des Beifallgebens bei dramatischen Darstellungen ist ein so wichtiges und wesentliches, daß ich mindestens einige Worte darüber hier noch nachfolgen lasse: Es gibt viele recht wackere und kunstsinnige Leute, die da behaupten, der laute Beifall sei etwas ebenso Unanständiges als Störendes, in den Theatern . . . . Kennerschaft im allgemeinen wollen wir denen, die also reden, zwar keineswegs absprechen; Schauspieler selbst war indes niemand unter ihnen, so wie ich auch mich zu behaupten erdreiste, daß keiner aus ihrer Mitte das Spezielle der Schauspielkunst überhaupt scharf aufgefaßt habe. Der mimische Künstler, der ganz und gar nur für den Augenblick schafft und bildet, kann durchaus auch nur durch denselben belohnt werden. . . . Beifall aus der zweiten Hand ist ein kalter Nachtrag und nichts weiter. . . . Schauspielhäuser, in denen kein Beifall erschallt, scheinen dem Künstler ausgestorben, . . . seine Darstellung selbst fängt anfangs an zu schwanken, da ihn der Zweifel ergreift, ob sie richtig oder unrichtig sei, dann aber wird sie kalt und immer kälter . . . Wüßte . . . [das Publikum] nun noch dazu, wie sehr es sich zunächst in seinem eigenen Genusse durch das Prinzip einer solchen angenommenen Gleichgültigkeit beeinträchtigt, so würde es ohne Zweifel zu seinem eigenen Vorteile schnell davon abgehen. . . ." (I, 116/7.)

Der Beifall unterstützt das Kunstwerk in seiner Wirkung bis zu einem gewissen Grade. Ein Uebermaß gefährdet oder zerstört sie. Mannheim:

„Im obersten Range äußerte sich die Zufriedenheit . . . sogar auf eine norddeutsche Weise, und man schlug mit geballten Fäusten derb und krachend auf die Bänke und Balluſtraden und ich möchte fast vermuten, daß eine Anzahl durchreisender Hamburger Matrosen dort oben ihr Wesen getrieben habe." (I, 116.)

Die Bewertung des Beifalls richtet sich nach der Zuständigkeit des Publikums:

„. . . die erhöhete oder verminderte Lebhaftigkeit des Publikums kann die besondere Bühne schon ohne allen weitern Einfluß allein heben oder sinken lassen. . . . Vor allen Dingen aber muß sich das **gebildete** Publikum im Theater des Beifalls bemächtigen, und es darf ihn niemals aus den Händen geben, wenn nicht anders der Pöbel, der dem lauten Enthusiasmus nie entsagt, das Recht desselben und zwar auf eine Art ausüben soll, wodurch die Künstler und die Kunst selbst immer tiefer heruntergezogen werden müssen. Er jubelt überall auch der rohesten Kraftäußerung entgegen. . . . Ich möchte daher jedem gebildeten Bühnenpublikum zurufen: Laßt Euch das Recht des Beifalls nie entreißen; schweigt nur da, wo Ihr tadelt, aber äußert Euch laut, wenn Euch die Darstellung des Künstlers anspricht und entzückt: denn nur auf diese Weise werdet Ihr ihm nützen, die reine Kunst hüten und bewahren und Eure Bühne selbst immer höher heben und alle auf ihr zusammenwirkenden Talente herrlicher entfalten helfen." (I, 118/9.)

Wohin die Disziplinlosigkeit des applaudierenden Publikums führen kann, lehrt ein Kuriosum:

„Ich selbst habe zu meiner Verwunderung gesehen, wie ein Bühnenhanswurst, welchen der Pöbel auf solche Weise protegierte, sich sofort über alle wahren Künstler erhob und nach seinen gefeierten Triumphen ihnen jedesmal der Reihe nach mit dummsarkastischer Miene Tabak offerierte." (I, 119.)

Man fühlt sich an jenes Rezept für das berüchtigte „Spiel auf Abgang" erinnert, das ein Partner Schröders einmal zum besten gab. Wir hören bereits von der allmählich heimisch werdenden Sitte des ehrenden Hervorrufs:

„. . . kein Mitglied des [Wiener] Hoftheaters darf herausgefordert werden. . . . — Diese . . . Einschränkung scheint die so lebendigen Wiener am meisten zu genieren, und sie erscheinen deshalb auch in den Hoftheatern gleichsam mit ihrem Beifalle selbst gefesselt, und man erkennt hier durchaus jenes Publikum nicht wieder, welches sich in den Parterren der Vorstadttheater so laut und fröhlich Luft macht. Nur Debütanten und Gästespieler dürfen in den Hoftheatern gerufen werden, und dieses Recht wird denn auch in der Regel von den Zuschauern behauptet." (II, 165.)

Diese Tradition hat übrigens noch 100 Jahre nach Klingemann Geltung.

2. Historisch-ethnologische Gliederung des Publikums:

a) Väter- und Epigonengeneration.

Das Ergebnis der vorangeschickten psychologischen Wertung wird von Klingemann nun einerseits historisch, anderseits durch grundlegende Unterscheidung zwischen nord- und süddeutscher Geistes- und Volkskultur ergänzt, die bereits anklang:

„Das Hannöversche Bühnenpublikum hatte früher einen äußerst feinen Takt, und die ausgezeichneten Künstler, welche denselben zu **Schröders, Ekhofs** . . . Zeit gebildet und befestigt hatten, schienen . . . entschieden auf den Geschmack zurück zu wirken. Die leiseste Uebertreibung im Komischen wurde gerügt, . . . ebenso verhielt es sich beim Tragischen, und nicht der grelle Theatercoup, sondern nur die feinsten und zartesten Nüancen wurden anerkannt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. — Wie anders aber **jetzt,** und welche auffallende **Veränderung!** —, . . . im Komischen ertrug man das stärkste der englischen Karikatur, und die derbste Lokalbeziehung fand den ausgelassensten Beifall; ebenso war das Tragische ganz über seine Schranken herumgerückt und näherte sich (wie das englische Trauerspiel) durch starkes Auftragen im Ganzen und grelles Hervorheben im Einzelnen dem Komischen oft bis zur unmittelbaren Berührung. — Selbst **bedeutende** Künstler sah ich in diesen Ton eingehen und überzeugte mich, wie sich dergleichen unvermerkt bei einer isolierten Bühne einschleichen . . . könne, ohne daß das einheimische Publikum und die angestellten Künstler das Dasein und die Verfestigung desselben einmal ahneten." (I, 260/1.)

Klingemann zieht für sich selbst die Schlußfolgerung aus seinen Erfahrungen, wenn er im Vorwort zum „Ahasver" (Braunschweig 1827) sagt:

„Das Drama . . . übergebe ich . . . umso lieber der **Lesewelt,** als das eigentliche deutsche **Theater**publikum für die Tragödie immer schwächer wird, weil auf unserer Bühne, wie sie jetzt gestaltet ist, das Frivole, Fade und Handgreifliche so sehr Raum gefaßt hat, daß die Zuschauer sich gewöhnt haben, wenn sie ins Theater gehn, ihren Verstand völlig zuhause zu lassen. Eben aus diesem Grunde . . . wird die . . . **Darstellung des Heiligen** auf unserer jetzigen Bühne allen anstößig und bis zu ihrer (Gott gebe! bald bevorstehenden) Wiedergeburt verwerflich." (a. a. O. VII. VIII.)

b) Nord- und süddeutsches Publikum.

Wie stellt sich Klingemann zum zeitgenössischen Publikum? Vorbedingung für jegliche Einwirkung des Theaters auf sein Publikum ist die ausgelöste:

„. . . künstlerische **Resonnanz** . . ., ohne welche der Schauspieler gleichsam in einen Sack hineinredet, der seine Worte weder vernimmt noch aufbewahrt. Feurig strebende Künstler werden auf diese Weise besonders in einigen Orten Norddeutschlands (unter denen sich **Braunschweig** am meisten auszeichnet) völlig zunichte gemacht . . ." (III, 154/5.)

Das norddeutsche Publikum sieht er in dem Berliner verkörpert. Er zitiert einen der berufensten Kenner grade des Berliner Publikums, Iffland, der es nach seiner Art und Gepflogenheit während fast zweier Jahrzehnte als Dramatiker, Regisseur, Dramaturg und Schauspieler kennengelernt hatte:

„Iffland schrieb mir einmal in Beziehung auf das Berliner Theaterpublikum „Der Dichter und der Künstler hat hier einen schwierigen Stand, denn es herrscht allzuviel Vernunft. . . . Wenn Sie in Berlin als Dichter auf das große Publikum wirken wollen, so wählen Sie einen Stoff, worin ein starkes Naturgefühl auf die Menge wirkt und die einzelnen in Respekt hält." Das sind seine eigenen unverfälschten Worte, und sie beweisen mindestens, daß er dasjenige Publikum, was er selbst, der Laune des Tages und der gebietenden Zeit folgend, oft zu nachgiebig behandelte, doch sehr genau kannte und vollkommen ergründet hatte. — So wie sich . . . die jetzige ästhetische Bildung in Deutschland überhaupt durch mehr **kritisches** als eigentümlich **künstlerisches** Talent auszeichnet, so muß auch hier vor der Berliner Bühne alles erst den Weg durch den **Verstand** zum **Herzen** passieren. . . . Nicht um der Kunst sich zu **erfreuen,** sondern um sie zu **kritisieren,** besucht man in Berlin das Theater. . . . [Es] fehlt natürlich auch die **Antikritik** nicht, . . . wobei der eine Teil aus Beifallklatschenden, der andere aber aus Zischern besteht; und das Schicksal eines jeden neuen Stücks hängt so in der Regel von der auf dieser oder jener Seite gewonnenen Schlacht ab. . . . Das Berliner Parterre [ist] als ein **ästhetischer Turnplatz** zu betrachten . . . **Kraft** ist die Losung der jetzigen Zeit, und um diese wiederzugewinnen, müssen wir unfehlbar erst zu einiger **Roheit** zurücktreten." (I, 381/3.)

Den Gegensatz hierzu bildet das Wiener Theaterpublikum. Klingemann findet es:

„. . . von ungewöhnlicher Lebhaftigkeit, welche mir in dem Maße bisher noch nirgend vorgekommen war und es gab da nicht nur einen allgemeinen stataristhen Lachechor, sondern einzelne obligate Sololacher, welche oft wie schmetternde Trompeten in das große Konzert des Volksjubels eingriffen. . . . das Publikum ist hier in Wahrheit bis zum **Mitspielen selbst** in Tätigkeit gesetzt. . . . Nicht nur am Schlusse der Stücke, sondern mitten in der Darstellung, nach jeder **einzelnen Szene,** werden die beliebten Künstler hervorgerufen. . . . Dabei folgt man hier schon der italienischen Weise, und das masculinum erhält zur Belohnung ein bravo!, die Dame dagegen ein brava! indes die Teilnehmer bei Ensemblestücken durch den Plural des bravi! erfreut werden." (II, 135/6.)

Wir treffen schließlich in bekannter Gedankenverknüpfung auf ein vergleichendes Gegenüberstellen von süddeutschem und französischem Theaterpublikum:

„An sich ist es eine der schätzenswertesten Seiten des Wiener Publikums, daß es auf seine eigenen Künstler viel hält und sie überall als die wahren Kinder des Hauses behandelt; nicht ganz zu loben ist es dagegen, wenn man, wie in **Frankreich,** jede **erste** Darstellung eines auf dem Haupttheater angestellten Schauspielers gleichsam als die stereotypische Norm betrachtet, nach welcher sich jeder Nachfolger richten müsse, da wir nicht selten den Fall erlebt haben, daß eben die ausgezeichneten Künstler (wie z. B. **Iffland**) auch in besondern Fällen am außerordentlichsten irren konnten und ihres Irrtums selbst niemals inne wurden." (II, 286.)

Klingemanns zusammenfassendes Endurteil über das zeitgenössische Theaterpublikum lautet:

„Was den allgemeinen durchherrschenden Geschmack des Wiener Theaterpublikums betrifft, so steht derselbe in absoluter Polarität zu dem der **Berliner,** und wie diese alles auf das schärfste kritisch **zersetzen,** so lassen die freundlicheren **Wiener** durchaus mehr das **Gefühl** als den Verstand vorherrschen, halten alles fest zur **Einheit** zusammen und trennen oft bei neuen Erscheinungen sogar den Dichter von dem darstellenden Schauspieler nicht, so daß leicht der eine durch den andern unverdienterweise zugleich zu Falle gebracht werden kann. — Alles wahre Gefühl . . . ergreift den Wiener im ganzen weit mehr als das, was ihm die höhere Kunst darbietet; dieses ist auch ohne Zweifel der Grund, weshalb selbst der tragische Ton in der

Regel um eine Note herunter zieht und der echt antike Stil hier nicht so einheimisch werden will wie in Norddeutschland." (II, 336.)

Damit schließt sich der Kreislauf, der von der Seele des Schauspielers ausgeht, durch die Ausdruckskunst der Bühne lebendige Formen annimmt, hinübergreift auf die einwirkende Umwelt und so den ganzen theatralischen Makrokosmos durchströmt.

Klingemann und die Epigonengeneration.

Zwischen Klingemanns theoretischem Schaffen und seinen Leistungen als Theaterleiter herrscht ein offenbares Mißverhältnis. Seiner durch kritische Urteilsbefähigung und geistige Geschlossenheit bedeutenden Kunsteinsicht steht eine Kunstführung gegenüber, die, wie genaue Untersuchungen über seine Bühnenleitung und Inszenierungen erwiesen haben, nichts Ungewöhnliches darstellt. Seine Theorien zeigen eine denkbar glückliche Vereinigung von Erfahrung und Erkenntnis, so daß wohl behauptet werden darf: weder in Klingemanns Theaterbegabung noch in einer Zielunsicherheit seiner künstlerischen Intentionen kann die Ursache für dies Mißverhältnis gelegen haben. Wir empfinden Klingemanns Schicksal als tragisch. Sein Lebenswerk zerbricht an zwei Faktoren, vor denen er angesichts ihres gefährlichen Einflusses selber stets eindringlich gewarnt hat: an den unkünstlerischen Daseinsbedingungen der Hoftheater und an dem Zeitstil, der dem Drama wesensfremd war. Klingemann konnte diese auch für ihn selbst verhängnisvollen Tatsachen nicht verkennen: er hat, als Kritiker auf ihnen fußend, manchem deutschen Theater die künstlerische Daseinsberechtigung absprechen müssen. Die Erkenntnis, wohin der Zeitgeist die Bühnenkunst geführt hatte, untergräbt seine Kräfte vor der Zeit. Er, ein Künder jener großen aufbauenden Mission, die einen Schröder und Ekhof, selbst noch Iffland zur immergültigen Größe erhoben hatte, sieht sich dazu verurteilt, in einer Periode des Ueber- und Niederganges zu wirken und nichts erreichen zu können. Wäre es ihm vergönnt gewesen, noch in der Blütezeit des Weimarer Stils oder erst während Hebbels Anfängen zu schaffen, so hätte er vielleicht selbst — der Lessings und Schröders Vermächtnis erkannte und in sich lebendig fühlte — spätere Entwicklungen des deutschen Theaters vorweggenommen. So ist er ein Märtyrer für das deutsche Nationaltheater geworden wie Lessing. Aber die Ahnung von großen befreienden Taten hat er, vielleicht der erste Verkünder und Wegbereiter der modernen Bühne, in Erfüllung seines tragischen Geschickes mit ins Grab genommen.

Namen- und Sachregister.

(Bei mehrfachen Beziehungen der Betr. s. u. d. Namen z. B. Theoretiker s. u. Goethe, Iffland usw. Reform s. u. Schröder usw. Einzelne Bühnen s. u. Theater. Sonst s. u. Dramatiker, Kritiker, Schauspieler).

Anekdotisches: 27, 38, 45[24]), 68, 93, 96, 112, 119/20, 142.

Bühne: 78, 79/80, 102, 115.

Akustik: 2, 84, 85.

Architekten: Weinbrenner 82, 91.

Architektur: 9, 82, 83, 86. Formen d. A. 84. Amphith. 85, Kulissenth. 34/5, Logenth. 85. Rampe 36, 86. Schauspielsaal 84. Technik 82, 83, 87, 91; 86, 89. Umbau 87/8.

Beleuchtung: 94, 95, 96.

Bühnenbild: 89/90, 91, 92, 93/4, 128, 133. Dekoration 34, 92. Kostüm 96, 97, 98. Optik 2. Perspektive 90. Topik 35/6, 90, 91.

Bühnenbildner: 83, 90/1, 92, 93. Beuther 90, 91, 92. Gropius 93. Hoffmann 93. Schinkel 92, 93[35]).

Leitung: 100/1 (s. a. u. Dramaturg, Regisseur). Apparat 99, 100, 101. Betrieb 98. Direktor 99, 103. Etat 103, 132. Hofth. 99, 100, 101, 147. Intendant 99, 100, 102. Privatth. 99, 101[38]), [39]). Titel 99.

Devrient:

1. Eduard: s. u. Theatergeschichte.

2. Ludwig (Berlin): Bedeutung 11, 17, 36, 54, 59, 67. Geschildert 58. Gestaltungskraft 68. -s Kunst 31, 67, 68, 71. „Identität" 67. -s Nachfolger 128, proteisch 67. a. Quelle 6. -s Rollen: Ahasver (Klingemann) 69, 74. Falstaff 69, 70, 73, 74. Franz Moor 61, 70, 72, 73 L'Avare (Molière) 70, 71/2. Lämmermeier (v. Voß) 70[29]). Lear 53, 70, 73, 75. Schewa (Cumberland) 70[30]). 71. Shylock 70, 73, 74/5. -u. Shakespeare 76, 113. Verfall 68/9, 71.

Drama: antikes — 105, 107 französisches — 106, 107 Lokalposse 106 Melodram 105, 106 modern. — 105, 107. Pantomime 29, 105/6. Schicksalstragödie 106/7, 108. Vaudeville 105, 106.

Dramatiker und Dramen (s. a. u. Devrients u. a. Rollen): 83. Angely 106. Calderon, Andacht z. Kr. 93. Standh. Prinz 93. Corneille (=Bode), Rodogune 122. Delavigne, Schule d. Alten 106. Goethe, Faust I. 77. Iphig. 108. Grillparzer 106, Ahnfr. 106. Sappho 22, 28/9, 104. Hebbel 147. Houwald, Bild 96. Iffland, Selbstbeh. 26, 29. Kotzebue 57/8, 108, 117. Lembert (=Scott), Kenilworth 45, 107. Lessing, Em. G. 41/2, 48/9, 127, 137, 138. Minna 98. Nathan 107, 114/5. Müllner, Schuld 43, 120. Yngurd 40/1. Raupach 32, 103/4. Schiller, Br. v. M. 45, 106, 114, 122. Don C. 27. Fiesko 25. J. v. O. 61, 104. Maria St. 39, 40, 107, 109. Wall. 51, 113. Shakespeare, Hamlet 42, 49, 111. Macbeth 92, 112, 124. Romeo u. J. 48. Voltaire, Merope 64/5. v. Weißenthurn, Clementine 71, [31]).

Dramaturgen: 103, 104, 109, 115. Schröder s. d., Schink. s. d., Schreyvogel 109, 110, Tieck s. d.

Dramaturgie: Aufgaben 103, 115. Bearbeiter, Bock 112. Bürger

112. Schiller s. d. Bearbeitg. 112/3, gespielt v. Goethe 112. Iffland 112. Schröder 113 (Orig. von Devrient 113). Dramatisierung 107. Striche 113/4. Übers. 111.

Ensemble: 78, 119, 123, 126, 127/8.

Eßlair (München): Bedeutung 11, 54/5, 59. „Identität" 56/7. Manirist? 56. proteisch 31, 55/6, 58. -a. Regisseur 119. Rollen: Antonius (Kotzebue) 57/8. Eremit (Kotzebue) 56. Hugo (Schuld) 55/6, 57. Lear 53, 57. -u. S. Schröder 63, 66.

Gesamtbühnenkunstwerk (Richard Wagner) = „Total" (Klingemann): 2, 5, 9, 78, 81, 94, 115, 128/9, 134/5, 140.

Goethe als Lehrer 19, 20, 25, 47. -s Nekrolog: „A. Mied. Tod" 89. „Regeln f. Schausp." 4, 25[16]), 35, 36. a. Regisseur 118[42]). -s Rücktr. v. Th. 115. u. d. Schauspielk. 8. a. Theoretiker 4, 131. -s Versbeh. 25[15]), 28. zitiert 113[41]).

Iffland (Mannheim, Berlin): Bedeutung 11, 58, 60, 131, 147 a. Dramatiker 59/60, 106, 108, 117. a. Historiker 59,[26]). a. Intendant 60/1. a. Lehrer 19/20. a. Mensch 58/9. a. Quelle 6, 144. a. Regisseur 10, 60/1. Rollen, Falstaff 62, 67. Franz Moor 62. L'Avare 72. Lear 53, 61, 67. Marinelli 41/2. Schewa 71. Shylock 62. Wallenstein 61. -a. Schausp. 33, 44, 50, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 62/3, 145. a. Theoretiker 3. -u. Fr. Bethmann 63 u. Devrient 67, 71 u. Eßlair 58 u. S. Schröder 66. -s Versbeh. 27, 28, 60, 61.

Klassik: 2, 105.

Klingemann: allg. Char. 1, 5, 147. beeinfl. 98,[37]), 124. Dramen, Ahasver 69, 74, 130. Deutsche Treue 33. Faust 114, 130. a. Intendant 81. -s Leben 5,[10]). -s Methode 7, 42, 58, 64/5, 69, 73. a. Quelle 6, 36,[19]), 90. a. Regisseur 77. -s Schriften 1, 2, 5/6,[11]), 104/5, 117, 143. a. Theoretiker 1, 4, 34, 42. ü. Ausbildg. d. Sch. 19 u. Schauspielk. 8/9. a. Zeitkritiker 77, 130, 139.

Kritik: 136, 137, 138/9.

Kritiker: Aristoteles 136. Kotzebue 108. Lessing s. d. Lichtenberg 137. Philippi 137. Schlegel, Fr. u. A. W., 51. Tieck s. d. Wagner, Ad. 112,[40]).

Lessing: Bedeutung 131, 140, 147. Dramen, Em. G. 127, 138. Minna v. B. 98. Nathan 107/8, 114/5. Einfl. a. Kl. 34, 130. a. Kritiker 137. Schriften, Hamb. Dram. 56, 66[28]), 137[45]). Laokoon 22. a. Theoretiker 3, 6, 47.

Meiningertum: v. Kl. antizip.? 1; theatergesch. 5.

Müllner: als Theoretiker 4.

Nationaltheater: allg. 77, 130/1, 133/5, 147. Beispiele 101, 131/2. Leitung: 133.

Oper: allg. 2, 36, 118, 125, 132/3. Bühnenmusik (Reichard) 124. Chor 125/6. Dramaturgie 125. Ital. — 81, 132. Komponisten u. Werke, Gluck 80, 126. [Kreutzer] Nachtl. v. Gr. 121. Mozart 80, 126. Zauberfl. 93[35]). Rossini 80. Otello 92, 98. Tanz 125.

Publikum: allg. Char. 136, 140. Beifall 141, 142, 145. Hervorruf 142. — hist.: Epigonengen. 143. franz. 59, 145. nordd. 141, 144. südd. 144/5. Väterzt. 143. Lesep. 140, 143. Städte: Berlin 144, 145. Braunschw. 144. Hannover 143. Mannh. 141. Wien 142, 144/5.

Regie und Regisseur: 103, 115, 123/4, 132. Aufg. 124, 125. Besetzung 120, 121. Bildregie 123. Funktionen 126, 133/5. Geräuschr. 124. Gesch. d. R. 118,[42]), 119/20. Inspiz.-Requisit. 121. Leseprobe 121. Massenr. s. u. Oper. Souffleur 122. Spieltempo 122/3. Szenenr. 40/1, 119, 122, 127.

Romantik: Klingemannzeit 2, 105, 130. Schicksalstrag. 76, 106/7.

Schauspieler: Epigonengeneration: Anschütz (Wien) 37,[20]), 53. Fr. Bethmann (Berlin) 28, 52, 53, 63. Carl (Wien) 15/6. Devrient s. d. Eßlair s. d. Fichtner (Wien) 31, 36/7. Fleck (Berlin) 51, 53/4. Gnauth

(Stuttgart) 41. Gerber (Braunschweig) 73. Graff (Weimar) 25. Grüner (Weimar-Darmst.) 25, 16). Händel-Schütz (Gast.) 26, 29, 52, 63. Heide (Weimar) 25. Iffland s. d. Jäger (Berlin) 37. Jerrmann (Kassel) 50. Kaibel (Mannheim) 34. Koberwein (Wien) 33, 118. Koch (Wien) 118. Korn (Wien) 22, 43, 50, 118. Krüger (Wien) 118. Lembert (Berlin) 24. Lemm (Berlin) 44/5. Leo (Braunschweig) 43. Mattausch (Berlin) 73. Raimund (Wien) 16,38. Renner (Frankf.) 30. Sophie Schröder (Wien) s. d. Schuster (Wien) 16. Seydelmann (Kassel) 128. Stein (Wien) 38. Aug. Stich (Berlin) 22/3, 40, 48, 51/3, 113, 138. Talma (Paris) 34. Wolff, Am. (Weimar-Berlin) 45, 52, 53. Wolff, P. A. (Weim.-Berl.) 6, 20, 25, 35/6, 47, 53, 118/9.
Väter-Generation: Ackermann (Schönem. Truppe) 11. Ekhof (Schönem. Tr., Gotha) 10, 11, 32, 60, 131, 143, 147. Garrick (London) 31, 44. Hensel (Hamburg) 66 28). Sus. Mecour (Hamburg) 11. Schröder (Hambg. Wien) s. d. alter ego 42, 43, 47. Ausbildg. 17/21 — durchschn. 11. Ethos 5, 47/8, 51, 127, 128. Gage 11/2 Genie — 11, 51/3, 68 – Ich 42, 47. Intellekt — 43/5, 46. Intelligenter — 45, 47, 56/7. Kontrakt 11/2. Nachwuchs 20/1, 138/9. Pension 11/2. proteisch 2, 52, 55/6, 58, 64, 65. reproduktiv? 44. Spielhonor. 12/3. Theaterkind. 18.

Schauspielkunst: Dualism. d. Ep.-Gen. 13,16. Epigonengen. 9, 10, 13, 47, 53, 91, 131. Fach 30, 120,43): Held 31/3, 60. Intrigant 30. Liebhaber 31. Fachwechsel 48. Französ. 14, 30, 33/4, 38, 64, 97, 122, 123. Geist.-seel. Kr. 42, 44. idealist. — 13/4. Idealsynth. 47, 53. „Identität" 43/4, 56, 67. Klingem. u. d. -8/9. Komik 15/6, 53. „Konversationston" 16/7. Kopieren 49/50. Nebenrollen 48/9. nordd. -14, 15, 115. realist. -13. Schöpfer. Dual. 43. Spiel: allg. 28/9. Chiron. 30. Doppel -39/40. Fechten 38. Gang 37. Haltung 38. Konvention. -33/4. Maske 29. Manier 30, 39. Manieristen 40, 45/6, 56. Mimik 28/30. Rampe 86. Rampen -94, -linien 36, 90, 94, -regeln 35/6, i. Monolg. 36, 57, -m. Kost. 32/3, 36/7, stummes -40/1, 127.

Sprache: Atem 22, Blankvers 27, 28. Deklamation 22/3, 28. Deutlichkt. 23/4. Dialekt 15, 24, 25. Organ 22, 64, 65. -beh. 22/3, 63/4. Pathos 21, 23, 25/6. Versbeh. 26 7: Bethmanns 28. Goethes 28. Ifflands 28, 60/1.

südd. -14, 15, 115. Takt 50. Tänzer. Rudim. 33, 39, 107. „Trag. Ton" 15, 17, 20, 145/6. -d. Väterzeit 9, 10, 46/7, 53, 59, 109, 131. „Vierte Wand" (Diderot) 28, 34, 36, 39, 86, 91, 94. Virtuosen 26, 29, 46/7, 59, 128.

Schiller: a. Bearb. 112, a. Dramatiker 108/9 -s Dramen s. u. Dramatiker a. Theoretiker 4, 131.

Schink: -s Bühnenref. 109/10, -s Einfl. a. Klingem. 34, a. Theoretiker 3.

Schröder:
1. Friedrich Ludwig (Schönem. Truppe — Hamburg-Wien): 44, 131, 142, 143, 147.

Ensemble s. d. Geschloss. Dek. 34, 92. — Grundsz. 10, 40, 75. -s Haltung 38. -a. Reformator 1778: 74, 1812/3: 109/10. a. Schausp. 49. -s Schule 10, -s Theaterwerk 79, 118, -s Wiener Gastsp. 14.

2. Sophie (Wien): 11, 31, 53, 59, 66/7, 63/4, 65. Organ 64. proteisch 64, 65, 66. Rollen: Elisabeth 39. Kleopatra (?) (Kotzebue) 65/6. Lady M. 64, 66. Merope (Corneille) 64/5. Sappho 28/9, 39, 40, 104. Sprache 63/4. Stil 65.

Shakaspeare: Bearb. 113. „Heinrich IV." 74. Uebers. 111, 140. Zitiert 32, 51.

Theater: Bamberg 93, Berlin 1. Königst.-Th. 11, 99, 119/20, 2. Kgl. Schauspielh. 79/80, 83.

87/8, 93, 96, 116, 118/9, 131. Braunschweig 1, 81, 83, 85, 87. Darmstadt 83, 96, 126. Dresden 77, 125/6. Frankfurt 103, 117, 129. Hamburg 14, 77, 78/9, 92, 98, 99, 112, 116/7, 122, 124. Karlsruhe 18, 28, 82, 96. Kassel 83, 85, 95, 100/1, 122. Leipzig 82, 83. Magdeburg 117, 140/1. Mannheim 34, 118. München 77, 80, 83,[35]), 84, 86, 87, 93, 99, 100, 119. Prag 129. Stuttgart 18, 83, 85, 87, 96. Weimar 20, 79, 117, 123/4, 127, 147. Wien: 1. Burgtheater 11/2, 78, 86, 115/6, 129, 131. Bau 83, 84, 94. Leitung 99. Regie 118. Tradition 142. 2. Kärntnertor (Hofoper) 11/2, 99, 131. 3. Leopoldstädterth. 131. 4. Th. a. d. Wien. 77, 81, 99, 131/2. Bau 83, 84, 88/9. Regie 122.

Theatergeschichte und -wissenschaft: 2, 115.

Quellen: Anschütz 37[20]). Biermann 4[8]), 82[32]). Bitterling 3[5]). Devrient, Ed. 18, 68. Doerry 120[43]). Eckermann 25[15]). Goethe 113[41]). Groß 4[6]). 7). Günther 4[7]) Iffland 59[26]). Knoll 3[4]). Kopp 1, 2. Martersteig 32[17]). Mausolt 93[34]), Meyer 10[12]). Oberländer 3[4]). Schaffner 98[37]). Ullmann 4[9]). Wagner Ad. 112[40]). Winds 118[42]).

Theaterzettel: 120.

Theatralischer Makrokosmos: 2, 34, 146.

Theoretiker: Diderot s. u. Schauspielk. Goethe, Iffland, Klingemann, Lessing. Müllner, Schiller, Schink, Tieck — s. d.

Tieck: Bühnenref. 110 1. a. Kritiker 137. a. Theoretiker 4,[7]).

Voß: a. Quelle 6. a. Übersetzer 111, zitiert 10.

Zensur 114/5.

Berichtigungen.

Seite 6, Zeile 10 von oben: beantworten. Seite 10, Zeile 6 von oben: Ekhof statt Eckhof. Seite 10, Zeile 12 von unten: Kunstleistung statt Kunstleitung. Seite 11, Zeile 15 von oben: in statt im. Seite 17, Zeile 2 von unten: daß statt das. Seite 20, Zeile 7 von unten: Künstler statt Künstlern. Seite 37, Zeile 2 von oben: abstrahieren." Seite 47, Zeile 13 von unten: spricht." Seite 53, Zeile 5 von unten: seinen statt seine. Seite 81, Zeile 8 von oben: kehrt in seiner statt kehrt seiner. Seite 117, Zeile 3 von unten: erheben.

Lebenslauf.

Ich, Hans Geiseler gen. Jenkner, bin am 15. 9. 03 in Berlin als Sohn des Verlagsbuchhändlers Gustav Geiseler und seiner Ehefrau Frida geb. Jenkner geboren. Erzogen bin ich nach dem 1904 erfolgten Tode meines Vaters im Hause meines Großvaters, des Geographen Prof. Dr. Hans Jenkner. Die Namensannahme entspricht seinem Wunsch.

Ich besuchte das Werner-Siemens Realgymnasium, das Gymnasium in Zehlendorf und das in Friedenau, am Maybachplatz, wo ich am 6. 3. 23 das Abiturium bestand. SS. 1923 bis SS. 1926 studierte ich Germanistik, Philosophie, Kunstgeschichte an der Friedrich-Wilhelm-Hochschule, Berlin und WS. 1926 bis SS. 1927 in Erlangen. Dort bestand ich am 8. Juli 1927 die Promotionsprüfung. Ich hörte Vorlesungen bei den Herrn Professoren: Petersen, Roethe †, Herrmann, Dessoir, Mayer, Hildebrand, Fischel. In Erlangen bei den Herrn Professoren Saran, Hensel, Haack.

Seit 1924 bin ich am Theater tätig als Schauspieler, Sänger und Dramaturg.